

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

THAYLA WALZBURGER MELO

**OS SONS DA DISSONÂNCIA: A ARTE DO PROTESTO NAS MÚSICAS
DE RAUL SEIXAS E SECOS & MOLHADOS EM TEMPOS DE
AUTORITARISMO (1973-1974)**

CURITIBA
2018

THAYLA WALZBURGER MELO

**OS SONS DA DISSONÂNCIA: A ARTE DO PROTESTO NAS MÚSICAS
DE RAUL SEIXAS E SECOS & MOLHADOS EM TEMPOS DE
AUTORITARISMO (1973-1974)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Linha de pesquisa “Arte Memória & Narrativa”, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná (UFPR), como requisito parcial à obtenção do grau de mestre.
Orientador: Prof. Dr. André Acastro Egg

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE
BIBLIOTECAS/UFPR-BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS
MARIA TERESA ALVES GONZATI, CRB 9/1584
COM OS DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Melo, Thayla Walburger.

Os sons da dissonância : a arte do protesto nas músicas de Raul Seixas e Secos & Molhados em tempos de autoritarismo (1973-1974). / Thayla Walburger Melo. – Curitiba, 2018.

191 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná . Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.

Orientador: Prof. Dr. Andre Acastro Egg.

1. Música e sociedade. 2. Censura – Música . 3. Ditadura militar – Brasil . 4. Raul Seixas, 1945-1989. I. Título. II. Universidade Federal do Paraná.

CDD 780.981




MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA

TERMO DE APROVAÇÃO


Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **THAYLA WALZBURGER MELO**, intitulada: **OS SONS DA DISSONÂNCIA: A ARTE DO PROTESTO NAS MÚSICAS DE RAUL SEIXAS E SECOS E MOLHADOS EM TEMPOS DE AUTORITARISMO (1973-1974)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua Aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 16 de Março de 2018.


ANDRÉ ACASTRO EGG(UFPR)
(Presidente da Banca Examinadora)


MILIANDRE GARCIA(UEL)


MARCOS FRANCISCO NAPOLITANO DE
EUGENIO(USP)



Para a minha família e meus amigos, com amor e
com música!

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a CAPES pelo apoio à pesquisa durante o mestrado. A secretaria do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR), pelo atendimento sempre tão prestativo e competente.

Agradeço ao meu orientador professor Dr. André Acastro Egg, pela dedicação, pela orientação atenta e compreensiva e pelas trocas e ensinamentos sobre História e Música. Aos professores Dr. Marcos Napolitano e Dra. Miliandre Garcia pelas preciosas contribuições feitas nas bancas de qualificação e de defesa e por terem aceitado fazer parte desta importante etapa da minha vida acadêmica. A professora Dra. Cristina Ferreira, que desde a graduação tem contribuído com suas ricas orientações e tem uma presença importante em minha formação enquanto pesquisadora em História.

A minha família, pelo apoio, força e por simplesmente acreditarem em mim, minha mãe Edilene, meu pai Josenil, minha avó Alzira, meus tios Roberto e Sueli, e meus irmãos Alana e Henrique.

Ao Jackson Sieves, meu companheiro de aventuras e amor da minha vida, pela presença, pela força, motivação, por estar comigo sempre, acreditando em mim e não me deixando desistir.

Aos melhores amigos que a vida me deu Aline, Eloisa, Evander Fernanda e Vitória que estiveram sempre presentes, pelo apoio e por tornarem a minha passagem pelo mestrado mais leve.

Por fim, agradeço a todos que torceram por mim e me ajudaram a tornar o período de mestrado inesquecível.

Eu quis cantar
Minha canção iluminada de sol
Soltei os panos sobre os mastros no ar
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Mandei fazer
De puro aço luminoso um punhal
Para matar o meu amor e matei
Às cinco horas na avenida central
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Mandei plantar
Folhas de sonho no jardim do solar
As folhas sabem procurar pelo sol
E as raízes procurar, procurar

Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer
(Panis Et Circencis - Os Mutantes)

RESUMO

Este trabalho analisa o início das carreiras fonográficas de Raul Seixas e Secos e Molhados, estudando os álbuns lançados por eles em 1973 e 1974, a saber, *Krig-Há Bandolo!*, *Gita* e *Secos & Molhados I e II*. Fenômenos de público e vendas esses artistas se inseriram no mercado fonográfico brasileiro de maneira meteórica e constituíram seu espaço em um campo que passava por disputas ideológicas e estéticas. O Brasil vivia o Regime Militar cujo aparato de censura e repressão atingiu diretamente os artistas estudados, embora eles não se enquadrassem nos esquemas tradicionais de engajamento ou oposição política. O trabalho estuda suas músicas e videocliques como possíveis crônicas sociais do Brasil dos anos 1970 e como formas de crítica à condução da política nacional, investigando os eventuais vínculos que suas narrativas estabeleceram com setores da sociedade, sobretudo jovens. Constatou-se que esses artistas, através de sua música, questionaram diversos aspectos da sociedade e da política brasileira apesar de serem considerados como jovens alienados à realidade do país por não se enquadrarem nas formas tradicionais de contestação. Nesse sentido, o rock brasileiro, através desses artistas, questionou e representou diversos aspectos da ordem social daquele momento.

Palavras-chave: Raul Seixas. Secos & Molhados. Regime autoritário. História. Música.

ABSTRACT

This paper analyzes the beginning of the musical careers of Raul Seixas and the band Secos e Molhados, studying the albums *Krig-Há Bandolo !* and *Gita*, from Raul Seixas and the albums *Secos & Molhados I* and *II*, all released in 1973 and 1974. Having a meteoric ascent inside the Brazilian phonographic market and becoming well-known and best-selling artists, they found their place in a market going through ideological and aesthetic disputes. Brazil was living under a military regime, therefore censorship and repression directly affected the artists here studied, even though they did not fit in the traditional schemes of engagement or political opposition. The paper studies their songs and video clips as possible social chronicles of Brazil during the 1970s and as criticism to the driving of national politics, investigating the possible links that their narratives established with sectors of society, especially young people. It was found that these artists, through their music, questioned several aspects of Brazilian society and politics despite being considered as young people alienated to the reality of the country because they did not fit in the traditional forms of contestation. Brazilian rock, through these artists, questioned and represented various aspects of the social order of that moment.

Keywords: Raul Seixas. Secos & Molhados. Military regime. History. Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa Gibi-Manifesto.....	61
Figura 2 – Como construir seu badogue62	62
Figura 3 – Artigo 2000.....	63
Figura 4 – Chave Sociedade Alternativa	65
Figura 5 – Capa Secos & Molhados 1973	113
Figura 6 – Número Musical Sangue Latino TV Tupi.....	115
Figura 7 – Número Musical Sangue Latino TV Tupi.....	117
Figura 8 – Número Musical O Vira	123
Figura 9 – Número Musical O Vira	124
Figura 10 – Capa Krig-Há Bandolo!	131
Figura 11 – Capa Gita.....	145
Figura 12 – Videoclipe Gita.....	151
Figura 13 – Videoclipe Gita.....	152
Figura 14 – Videoclipe Sociedade Alternativa.....	154
Figura 15 – Videoclipe O Trem das Sete.....	165
Figura 16 – Capa Secos & Molhados 1974	168
Figura 17 – Número Musical Tercer Mundo.....	169
Figura 18 – Número Musical Tercer Mundo.....	170
Figura 19 – Videoclipe Flores Astrais.....	171
Figura 20 – Videoclipe Flores Astrais.....	172

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: <i>Quem tem consciência para ter coragem: História e música em tempos de autoritarismo</i>	12
1. <i>Eu não sei dizer nada por dizer: o regime autoritário brasileiro e seus mecanismos repressivos</i>	23
1.1 Regime Autoritário, repressão e censura no Brasil.....	28
1.2 Raul Seixas e Secos & Molhados: música popular e problemas com o Regime.....	42
1.3 Rock sob censura: Raul Seixas, Secos & Molhados e a repressão do Regime Autoritário.....	54
2. <i>Eu também vou reclamar: Rock e Música Popular Brasileira</i>	76
2.1 <i>A gente ainda nem começou: A geração Baby Boom e a Revolução cultural</i>	77
2.2 Do Rock and Roll dos anos 1950 à contestação do Rock dos anos 1960.....	81
2.3 Os embates entre os movimentos musicais brasileiros e a ascensão da indústria fonográfica.....	89
2.4 Os Festivais da Canção no Brasil: música e televisão.....	97
2.5 <i>Diga que eu não sei de nada e nem posso saber: Rock em tempos de AI-5</i> ..	101
3. <i>Sou quem toca, sou quem dança, quem na orquestra desafina: uma análise dos discos Secos & Molhados I e II Krig-Há Bandolo! (1973) e Gita (1974)</i>	108
3.1 <i>A contra mola que resiste: Secos & Molhados (1973)</i>	112
3.2 Cuidado, lá vem o inimigo: Raul Seixas e a crônica social brasileira em <i>Krig-Há Bandolo!</i>	131
3.3 <i>“Eu sou o moleque maravilhoso, num certo sentido o mais perigoso”: LP Gita, Raul Seixas entre crítica social e misticismo</i>	145
3.4 <i>“O Doce e o amargo”: Secos & Molhados 1974</i>	169
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	184

INTRODUÇÃO: *Quem tem consciência para ter coragem: História e música em tempos de autoritarismo*

O baiano Raul Santos Seixas, na década de 1970 era um compositor e intérprete já conhecido no campo cultural brasileiro, já havia trabalhado como produtor musical da gravadora CBS e participado do VII Festival da Canção da TV Globo. Mas é com seu disco de 1973 – e objeto de análise nesta pesquisa – que o compositor explode no cenário musical brasileiro, alcançando um sucesso expressivo na cena do rock daquela década.¹ Através de inúmeras canções que remetiam nitidamente ao contexto social e político do Brasil dos anos 1970, Raul Seixas questionou vários aspectos da sociedade brasileira. Alguns exemplos podem ser sintetizados em: a) a moralidade conservadora, a partir de temas que eram caros à juventude da época, como por exemplo, a liberdade comportamental e fuga do sistema; b) aos trabalhadores, com canções que retratavam a rotina do trabalho e as dificuldades financeiras; c) a crítica aos encaminhamentos da política nacional, com músicas que criticavam nas entrelinhas o regime autoritário brasileiro, entre outros. Tais temas podem ser encontrados em canções presentes nos discos que serão analisados na pesquisa, a saber: *Krig-ha, Bandolo!* (1973) e *Gita* (1974) ambos lançados pela Phillips Records. Já o conjunto Secos & Molhados, formado pelo trio Ney de Souza Pereira, conhecido como Ney Matogrosso (vocaís), Gerson Conrad (violões e vocaís) e João Ricardo (fundador do grupo e responsável pelos violões, harmônicas e vocaís), se uniu em 1972 e lançaram no ano seguinte o álbum *Secos & Molhados* pela gravadora Continental, que obteve um grande sucesso no mercado fonográfico brasileiro e que contém em suas faixas canções como *Primavera nos Dentes* que dá margem a interpretações de cunho político e social, *Fala* que aborda a censura política nas artes e *Mulher Barriguda* que remete a um cenário de guerra e que portanto, podem ser relacionados aos embates políticos e culturais do Brasil. No ano seguinte o grupo lançou o disco *Secos & Molhados II* também pela gravadora Continental e, logo após a formação original do grupo se desfez. Assim como no caso de Seixas, as canções dos discos dos *Secos & Molhados I e II* remetem ao contexto social e político do Brasil da década de 1970, com temáticas variadas os conteúdos das canções vão da crítica à censura e ao autoritarismo no Brasil, que podem ser vislumbradas em canções como *O Hierofante*, por exemplo. Perpassam pelo

1 SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de. **Eu devia estar contente:** a trajetória de Raul Santos Seixas. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2011. p.12.

questionamento acerca das posturas dos cidadãos brasileiros, como em *Angústia* até a crítica à subjugação dos povos latino americanos.

Diante da representatividade da música brasileira na década de 1970, o objetivo do presente estudo é analisar as expressões musicais produzidas por Raul Seixas e Secos & Molhados. Para problematizar suas músicas como possíveis crônicas sociais do Brasil dos anos 1970 e as críticas às formas de condução da política nacional para investigar os eventuais vínculos que suas narrativas podiam estabelecer enquanto caixas de ressonância para cidadãos brasileiros, sobretudo jovens, particularmente entre o período de 1973 e 1974, quando os discos mais notórios dos músicos vieram a público.

As relações entre história e música se configuram em um período de renovação no campo historiográfico a partir da expansão das abordagens e métodos por onde transitam os historiadores em seu ofício. Para além de uma expressão artística, os sentidos evocados pela música traduzem os “dilemas nacionais”, e, portanto, trata-se de um objeto de pesquisa passível de problematização também no campo da História.

Em tempos de regime autoritário a música brasileira em seus diversos gêneros era um campo privilegiado para manifestar ideias e opiniões acerca dos acontecimentos políticos que agitavam o país, e uma espécie de instrumento simbólico para aglutinar os jovens em torno de uma participação social mais engajada. As obras musicais relacionadas ao rock nacional engendradas, sobretudo, pelos jovens, variavam em formas e estilos e, apesar de ser considerado por boa parte da esquerda engajada como “alienado”, o movimento do rock nacional era dotado de questionamentos e críticas aos padrões da época e ao regime autoritário deflagrado pelo golpe militar e em vigência desde 1964. Desse modo, no contexto autoritário “a questão da consciência política envolvia diretamente as tarefas culturais e, neste sentido, a responsabilidade em repensá-la recaiu sobre os artistas e intelectuais”².

Nesse sentido, concordamos com a assertiva de Robert Darnton que afirma que “quando faladas ou escritas, as palavras exercem poder.”³ Portanto, a produção musical após 1964 era dotada de inúmeras críticas e imbuídas de sentidos demonstrados a partir de metáforas exibidas nas expressões musicais. Sendo assim, diversos artistas “engendraram estratégias para a construção de seu território social e souberam ainda

2 NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: Arte, resistência e Lutas durante o Regime Militar Brasileiro (1964-1980)**. 2011. Tese (Livre Docência) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2011. p.42.

3 DARNTON, Robert. **Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.11.

articular táticas de inserção no território formal da adversária censura”⁴ que observava de perto as produções artísticas e as vetava quando julgava necessário. A censura de diversões públicas esteve presente na realidade artística brasileira desde a Constituição de 1946. Com o fim do Estado Novo (1937-1945), surgiu o decreto nº 20.493 que visava reestruturar o Serviço de Censura e passou a administrar as questões de “moralidade e dos bons costumes até ser decretado o seu fim pela Constituição de 1988”.⁵ Além disso, havia a censura política praticada, sobretudo, após a edição do Ato Institucional nº5 (AI-5). A repressão aumentou consideravelmente neste período e o meio cultural era amplamente visado, a partir de então, os itens políticos receberam maior atenção do regime nos campos da música, cinema, literatura, teatro entre outros. Nesse sentido, a censura prejudicava a produção industrial das canções “a necessidade de enviar as canções para o crivo dos censores, a demora de alguns pareceres, a falta de critérios claros para o exercício do veto, as mudanças exigidas nas letras [...] tudo ocorria para o atraso e a indefinição” dos cronogramas de produção fonográfica.⁶

Entretanto, mesmo com fortes influências da censura, o campo e o mercado cultural brasileiro passavam por um período de expansão devido ao aumento na produção e consumo de bens culturais. Portanto, no Brasil a música popular mais do que qualquer outra manifestação cultural, por sua inserção

indubitável nas camadas médias urbanas da população, teve papel fundamental na formação de uma identidade nacional. A introdução do sistema elétrico de gravação, já em 1927, proporcionou um enorme alcance deste tipo de manifestação cultural. Entretanto, foi nos anos 1970, com o processo de consolidação da indústria fonográfica e da televisão, que a música teve seu período de maior crescimento. O caráter de socialização trazido pela indústria cultural no sentido da divulgação das músicas, aliado à massificação da televisão, fez com que a música se tornasse presença constante na vida dos habitantes das grandes cidades, sendo um veículo de manifestação bastante utilizado.⁷

4 HERMETO, Miriam. A dramaturgia buarqueana e a censura dos anos 1970: dois movimentos de uma trajetória que se fez entre estratégias e táticas. In: ABREU, Luciano Aronne de; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Org.). **Autoritarismo e cultura política**. 1ed. Porto Alegre/Rio de Janeiro: EDIPUCRS/FGV, 2013.p.66.

5 KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guardas**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. 2001. Tese (Doutorado) Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Unicamp. Campinas, 2011.p.81.

6 NAPOLITANO, Marcos. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). **Humania del Sur**. Ano 9, nº16. Enero- Junio, 2014.p.57.

7 CARROCHA, Maika. L.“**Seu medo é o meu sucesso**”: Rita Lee , Raul Seixas e a censura musical durante a ditadura militar brasileira. (Monografia em História). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. UFRJ,2005.p.7-8.

Devido à consolidação da indústria fonográfica e à massificação dos meios de comunicação, o campo musical brasileiro em fins dos anos 1960, estava caracterizado por diversos movimentos artísticos muito expressivos e que alcançavam grande sucesso junto ao público. Podemos citar a Bossa Nova, Música Popular Brasileira (MPB), o Tropicalismo e a Jovem Guarda que, até então, representava o rock brasileiro desde meados dos anos 1950, através de influências norte-americanas e europeias, tais como: Elvis Presley e *The Beatles*. Apesar do grande sucesso conquistado pela Jovem Guarda em meados da década de 1960, é nos anos 1970 que o rock nacional alcança maior representatividade na indústria fonográfica brasileira. Isto se dá devido a alguns fatores a começar pelas modificações comportamentais desencadeadas pela Revolução cultural,⁸ que foi um movimento que modificou o comportamento das sociedades, bem como proporcionou a participação mais assídua dos jovens na vida pública. As manifestações juvenis propiciaram o “aparecimento da juventude, e o jovem gradualmente foi assumindo o lugar de sujeito social específico”⁹. Tais manifestações viram a juventude, como um “grupo com consciência própria”¹⁰ que, paulatinamente, se tornava um agente social independente. Desta forma, a partir da sua independência enquanto agentes sociais, os movimentos de juventude pretendiam “romper com as regras do jogo questionando a cultura convencional e em consequência disso, propondo novas formas de fazer arte. “Podia-se notar então a entrada em cena do poder jovem”¹¹ e as renovações nos campos das artes engendradas por eles. Nesse sentido, o rock se tornou uma “marca da juventude moderna,”¹² e contribuiu como porta voz de diversas mudanças socioculturais e questionamentos políticos engendrados pelos jovens.

Portanto, a partir de então surgiram alguns movimentos, a exemplo da contracultura, cujos ideais se inseriram na produção musical e se tornaram responsáveis pela modificação do antigo Rock n’ Roll em um novo estilo que passaria a ser conhecido apenas como Rock. Além de ser produzido por jovens e para jovens alguns elementos foram emblemáticos para a formação do rock nacional da década de 1970,

8 HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. pp.314-317.

9 ROCHEDO, Aline do Carmo. **Os filhos da revolução**: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980. Dissertação (mestrado) Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2011.p.13.

10 HOBBSAWM. Op. cit., p.317.

11 CARMO, Paulo Sergio do. **Culturas da rebeldia**: a juventude em questão. São Paulo: Editora SENAC, 2001.p.52.

12 HOBBSAWM. Op. cit. p. 320.

tais como: a) a influência do modelo estrangeiro entremeados com ritmos e expressões musicais brasileiras; b) a presença de elementos relacionados ao desbunde contracultural; c) os questionamentos relacionados à crônica social e política; d) a adoção do rock como um estilo de vida que extrapolava a expressão musical.

Tais elementos de renovação cultural são interessantes à pesquisa, sobretudo, pela problemática estar voltada aos questionamentos relacionados às contestações político-sociais inseridas nas expressões musicais de rock produzidas entre 1973 e 1974 por Raul Seixas e pela banda Secos & Molhados, para questionar historicamente a atuação de jovens roqueiros no contexto de censura e autoritarismo. Para Napolitano, “a grande novidade musical de 1973 foi a renovação do rock brasileiro, que parecia encontrar um idioma próprio”¹³ a partir de artistas como Raul Seixas e Secos & Molhados, por exemplo.

Sendo assim, é especialmente a partir de 1973 que esses movimentos de contestação relacionados ao rock afloraram com maior ênfase e que foram lançados os álbuns dos artistas em estudo nesta dissertação, com questionamentos políticos e sociais. Um exemplo disso é o disco *Krig-ha, Bandolo* (1973), de Raul Seixas, que contém faixas como *Ouro de Tolo* responsável por remeter, nitidamente, ao contexto da sociedade brasileira. Assim como em 1973, os outros discos de Raul Seixas também apresentam canções contestatórias do plano político e social, tais como: *Sociedade Alternativa - Gita* (1975); *É Fim de Mês - Novo Aeon* (1975); *Quando Você Crescer - Há 10 Mil Anos Atrás*; *Que luz é essa? - O Dia em que a Terra Parou* (1977), que também retratam aspectos relacionados com debates sociais mais amplos do país.

A escolha de Raul Seixas e do conjunto Secos & Molhados como artistas centrais neste estudo, se deve ao fato de que eles obtiveram um grande sucesso na indústria fonográfica do país e conseguiram espaço nas grandes mídias, situação que os diferencia de outros artistas de rock, e em termos de “vendagem de discos superaram” os movimentos musicais que já estavam consolidados no mercado brasileiro como, por exemplo, a Jovem Guarda¹⁴ e, além disso, demonstraram a partir da arte uma sensação de desconforto social que pode ser vislumbrada a partir de suas músicas, enquanto sintomáticas da cultura da juventude dos anos 70. Sendo assim, o rock brasileiro através

13 NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto. 2014.p.181.

14 BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Moderna, 1990.p.89.

de artistas como Raul Seixas e Secos & Molhados, se forjou na cultura nacional a partir da necessidade de novas posturas sociais relacionadas ao comportamento, pois a “adoção da significação libertária do rock identificado com a modernidade e a marginalidade servem para a crítica [...] que visa diretamente o sistema, agredido aqui pela subversão da linguagem e do comportamento.”¹⁵

A partir da ampliação das fontes e objetos na pesquisa histórica, as práticas musicais ganharam espaço e atenção passando a ser um meio de relacionar e problematizar fatos da vida sociocultural. Logo, é a partir da exploração de debates teóricos e metodológicos, que “a música passou a ser vista como fonte ou objeto privilegiado da historiografia, contribuindo assim, para um diálogo com a história cultural.”¹⁶ Por isso, a utilização da música torna-se gradativamente presente nas pesquisas historiográficas e sua aplicação enquanto fonte histórica, pode dizer muito sobre o período em questão, e também sobre a personagem que a escreve. Para Marcos Napolitano “o grande desafio de todo o pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido imbuídas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história”.¹⁷ Isto porque, o que denominamos de música “pressupõe condições históricas especiais que na realidade criam e instituem as relações entre som, criação musical, instrumentista e o consumidor/receptor,”¹⁸ bem como com as narrativas textuais presente na canção. É necessário reiterar a importância de não reduzir a música apenas à letra, entretanto, é preciso enfatizar que os vestígios que permitem articular as canções com a política nacional em momentos autoritários estão presentes nas narrativas textuais e poéticas que a música apresenta. Portanto, é a presença da narratividade na música que possibilita verificar os sentidos, as insatisfações, posicionamentos políticos e querelas culturais de compositores diante do mundo sociocultural.

Os debates que permearam o destaque de elementos narrativos no discurso histórico estiveram relacionados ao chamado “*linguistic turn*” e aos questionamentos e críticas recebidos pelo movimento nos anos 1960-70. As inquietações estavam atreladas

15 HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagens**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1981.p.69.

16 COSTA,Manuela Areias. Música e História: as interfaces das práticas de bandas de música. **Caminhos da História**, Vassouras, v. 6, n. 2, p.109-120, jul./dez., 2010.p. 111.

17 NAPOLITANO, Marcos. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.p.77.

18 MORAES, J.G. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.20, n.39, 2000.p.211.

à linguagem característica dos sujeitos históricos e suas significações como produtoras de sentido. Em meio a essas discussões, os historiadores consideram ilegítima a redução das práticas que constroem o mundo social através somente de razões discursivas, mas atentam-se ao modo “como os atores sociais dão sentido às suas práticas e aos seus discursos.”¹⁹ Apesar disso, os debates relacionados ao *linguistic turn* proporcionaram aos historiadores o reconhecimento da narratividade para compor parte da “operação historiográfica”, bem como a legitimação de aspectos cognitivo-históricos em outras formas narrativas – sejam elas literárias, teatrais, musicais, entre outras.

Tal assertiva se aplica a esta pesquisa na medida em que as análises de narrativas musicais podem contribuir para a compreensão das interpretações do campo político e social engendradas pelos grupos de rock na década de 1970. Sua análise pode ser empreendida pela via do conceito de *Representações*, no afã de cercar a estrutura da canção de modo a compreender seus sentidos, significações, valores e visões de mundo, além das “relações possíveis entre a representação narrativa e o seu referente.”²⁰ É importante salientar que estes não são “discursos neutros: produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas.”²¹ Mas, por outro lado, fornecem meios para problematizar o “passado por meio das suas representações, tentando chegar aquelas formas, discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressaram a si próprios e o mundo,”²² e, neste caso, a partir da música. Cabe ressaltar ainda que a construção discursiva em torno das narrativas musicais remete às “posições e às propriedades sociais objetivas, exteriores ao discurso, que caracterizam os diferentes grupos, comunidades ou classes que constituem o mundo social.”²³ Portanto, as representações podem ser variáveis “segundo as disposições dos grupos ou classes sociais; aspiram à universalidade, mas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam.”²⁴ Sendo assim, analisar as representações engendradas pelos grupos de rock, podem contribuir para a compreensão de muitos jovens acerca do momento autoritário pelo qual o país passava na década de 1970. Cabe

19 CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre : Ed. da UFRGS, 2002.p.91.

20 PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 2. ed. Belo Horizonte : Autêntica, 2004.p.71.

21 CARVALHO, Francismar. **Diálogos**, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 143-165, 2005. p.149.

22 PESAVENTO. Op. cit. 42.

23 CHARTIER. Op. cit. p. 91.

24 CARVALHO. Op. cit. p.149.

salientar também que “o discurso favorece os torneios e as indecisões, registra silêncios e oferece lacunas”,²⁵ mas também é um campo de possibilidades que pode retratar pela arte, as questões mais urgentes de uma sociedade.

Por isso, pensar em músicas imbuídas de críticas políticas e sociais gestadas em um contexto autoritário propicia maneiras para, a partir das representações elencadas pelo rock, “identificar o modo como em diferentes momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler.”²⁶ Dessa forma, a música torna-se um instrumento eficaz para questionar elementos relativos ao mundo cultural, político e social de um determinado contexto histórico e que são transfigurados para as canções através de suas narrativas. Neste caso, problematiza-se questionamentos políticos e sociais engendrados por jovens roqueiros através de suas canções, isto porque a música enquanto uma obra artística pode ser considerada como uma ação ou meio de expressão, “que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.”²⁷ E, por isso, podem caracterizar e representar proposições individuais e até mesmo coletivas de uma sociedade imersa em um regime autoritário.

Este desafio de pensar historicamente as formas com que sujeitos históricos expressaram seus desejos, sentimentos e insatisfações através do campo musical remetem ao conceito de representações e a sua potencialidade de traduzir visões de mundo. Se “as práticas e representações são sempre resultado de determinadas motivações e necessidades sociais,”²⁸ as canções, enquanto objetos culturais podem representar aspectos do contexto de quem a produz e é “capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é.”²⁹ Mas, para além das representações engendradas pelos produtores culturais, as canções chegam a um contingente incontável de sujeitos que as absorvem, interpretam e se apropriam de formas distintas. Esta apropriação envolve “não apenas a música, mas a carga de símbolos com que poderia ser vestida.”³⁰ Portanto, faz-se necessário perceber “as fontes audiovisuais e musicais

25 PESAVENTO. Op. cit. p.86.

26 CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel\ Beltrand Brasil, 1990.p.17.

27 RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.p.17.

28 BARROS, José D’Assunção Barros. **O campo da história**: especialidades e abordagens. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.p.81.

29 CHARTIER. **História Cultural**. Op. cit., p.20.

30 BRANDÃO; DUARTE. Op. cit. p.87.

em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos.”

Sendo assim, a relação entre narrativas, memórias, produção cultural e imprensa almeja compreender as *Representações* e *Camadas de Sentido* atrelados ao cenário sócio-político brasileiro, então atribuídas pelos compositores por intermédio das canções de rock. Em suma, essa abordagem se propõe a analisar a partir da relação entre história e música as motivações que desencadearam a presença de elementos questionadores da sociedade e do autoritarismo vigente nas narrativas musicais, articuladas ao contexto histórico e a trajetória de Raul Seixas e dos integrantes da banda Secos & Molhados.

Desse modo, o primeiro capítulo intitulado *Eu não sei dizer nada por dizer*: o regime autoritário brasileiro e seus mecanismos repressivos, visa apresentar a consolidação do regime autoritário brasileiro, e seu aparato repressivo atuante durante o governo militar, com atenção especial à censura que era um meio pelo qual o governo mantinha o controle das produções artísticas do país. A compreensão acerca dos mecanismos repressivos do regime autoritário se faz necessário para elucidar os motivos pelos quais a produção cultural de Raul Seixas e da banda Secos & Molhados foram alvos de censura. Bem como compreender os motivos que levaram Raul Seixas à prisão e posteriormente a se exilar nos Estados Unidos devido à perseguição ao seu trabalho. E, além disso, discute sobre alguns aspectos da trajetória dos artistas em questão, de modo a compreender como eles constituíram suas imagens enquanto compositores, em respeito a suas formações como artistas.

O capítulo dois *Eu também vou reclamar*: rock e Música Popular Brasileira, a partir de diálogos entre Paul Friedlander, Rodrigo Merheb, Paulo Chacon, Eric Hobsbawm, Paulo Sérgio do Carmo e Marcos Napolitano, traça um panorama das renovações comportamentais engendradas pelos movimentos de jovens na década de 1960 e suas influências advindas da contracultura e do movimento hippie. Para a partir disso compreender as modificações no rock após a década de 1950 como um movimento catalisador de mudanças comportamentais relacionadas sobretudo com os jovens. Além disso, o capítulo busca tratar dos embates que envolveram a relação entre rock e Música Popular Brasileira a partir das discussões que envolvem a ascensão da indústria fonográfica brasileira e dos festivais da canção que foram palco para disputas ligadas ao cenário musical brasileiro.

Já o capítulo três é intitulado como *Sou quem toca, sou quem dança, quem na orquestra desafina*: uma análise dos discos *Secos & Molhados I e II*, *Krig-Há Bandolo!* e *Gita*. E tem como objetivo principal analisar as canções dos dois primeiros discos solo de Raul Seixas, a saber, *Krig-Há Bandolo!* e *Gita* lançados em 1973 e 1974 respectivamente, bem como analisar os discos produzidos pelo conjunto Secos & Molhados lançados no mesmo período. No afã de compreender como que os artistas supracitados incluíram em suas canções aspectos e temáticas voltadas à crônica social brasileira em tempos de regime autoritário. Procuramos realizar uma análise que contemple as informações contidas na narrativa textual combinadas com seus aspectos musicais para compreender como que os artistas supracitados incluíram em suas canções aspectos e temáticas voltadas à crônica social brasileira em tempos de regime autoritário. A crítica aos discos também serviram como importante fonte documental para o capítulo, pois permite inquirir sobre as posturas dos críticos especializados diante das inovações musicais apresentadas pelos discos dos Secos & Molhados e de Raul Seixas.

As capas dos discos também foram analisadas, isto porque as capas fazem parte do processo de criação da obra musical, é algo intrínseco e permanente à obra musical, dificilmente mutável, como capas de livros, por exemplo, as capas de discos permitem compreender algumas escolhas estéticas que geralmente estão relacionadas com o conteúdo dos LP's.

Além da análise dos fonogramas, o capítulo conta com discussões que envolvem as produções de materiais audiovisuais elaborados pelos artistas em análise, e tem como objetivo verificar as opções de performance e estética nos audiovisuais de Raul Seixas e Secos & Molhados. Portanto, discutirá as escolhas estéticas e performáticas dos artistas em questão, nos videoclipes, nos registros audiovisuais de suas participações em programas de televisão e ao vivo.

Isto porque, a “performance associa, sem preconceber ideias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. [...] Trata-se de um ‘discurso caleidoscópico multitemático.’”³¹ Neste sentido, as opções de performance e de estética podem ser elucidativas no sentido de demonstrar as intenções dos artistas para a

31 A.WIRTH. Apud. PAVIS, Patrice. Performance In: **Dicionário do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.p.284.

produção de materiais audiovisuais que serviram como meio de divulgação dos discos e músicas.

A partir da assertiva que compreende a linguagem audiovisual como parte integrante da divulgação e composição dos números musicais, tem o objetivo de compreender as *performances* artísticas e os recursos estéticos utilizados por Raul Seixas e pela banda Secos & Molhados em alguns dos videocliques produzidos para a divulgação de suas canções de discos. Os videocliques produzidos podem ser encontrados *online* e são os seguintes: Raul Seixas - 1974: *Gita*, *Trem das 7*, *Sociedade Alternativa* ; Secos & Molhados: 1973 *Sangue Latino*, *O Vira* (Programa Siempre em Domingos – TV Mexicana); 1974 *Flores Astrais* e *Tercer Mundo*.

CAPÍTULO 1

***“EU NÃO SEI DIZER NADA POR DIZER”*: O REGIME AUTORITÁRIO E SEUS MECANISMOS REPRESSIVOS**

Raul Seixas exerceu importante papel na indústria fonográfica brasileira, e suas canções de rock foram responsáveis por retratar inúmeros aspectos relacionados a crítica social e comportamental. Para além de sua música, essas críticas também podem ser vislumbradas nas memórias do compositor a partir de suas entrevistas e de seu diário pessoal, onde o artista guardou seus pensamentos e registros com os temas mais variados e onde o músico teceu ácidas críticas à política e aos governos. Por uma opção metodológica, vamos nos concentrar aqui nas interpretações que o artista fez acerca da política nacional.

Em 1984, Raul Seixas escreveu em seu diário³²:

A desobediência é uma virtude necessária à criatividade. [...] Existe o 'entraram numa' de que o governo é uma necessidade na organização da vida social. O patrão, o padre e o professor nos 'ensinam' que o governo é necessário. Se acrescentarmos o juiz e o policial para pressionar os que pensam de outra forma, vamos entender como o preceito da utilidade e de necessidade do patrão e do governo foi estabelecido. [...] O homem nasceu livre mas em toda parte eu o vejo acorrentado.³³

A fala do músico deixa claro suas opiniões acerca da necessidade de um governo. Para ele, que foi o idealizador da Sociedade Alternativa e seguia a filosofia de vida que ia ao encontro da emblemática frase “faça o que tu queres pois é tudo da lei”, o governo era algo desnecessário. Vale lembrar que não foi durante a juventude que o artista escreveu essas linhas, e sim na vida adulta. A escrita é datada de 1984, apenas cinco anos antes de sua morte, quando ele já estava com 39 anos de idade. Isso nos permite afirmar que algumas das críticas que o músico fez durante a juventude caminharam com ele por boa parte de sua vida.

Devemos levar em conta que a “formação do eu de cada indivíduo será, assim, inseparável da maneira como ele se relaciona com os valores da(s) sociedade(s) e grupos(s) em que se situa e do modo como, à luz do seu passado, organiza o seu percurso como projeto.”³⁴ Portanto, pode-se aqui relacionar tal posicionamento de

32 O Baú do Raul, é um livro publicado pela editora Globo, em 1992, cujos textos foram selecionados por Kika Seixas ex-mulher de Raul, e com organização e apresentação do jornalista Tárík de Souza. O livro contém em 213 páginas uma seleção de textos guardados em um baú pelo músico ao longo de sua vida. O próprio item intitulado pré-fácil denota o teor do livro nas palavras de Raul de 1983: “Há 37 anos que esse velho baú me acompanha aonde quer que eu vá. É enorme e pesado. Tenho minha vida toda escrita e jogada nesse baú. Desde garoto eu tinha essa ideia fixa de deixar escrito tudo o que eu vivenciava. Escrevendo e guardando, eu sentia que estava marcando minhas pegadas pela vida. Achando que já tinha chegado o momento de utilizar o que fiz, transformei tudo o que tinha no baú em um livro. Nada poderia ser esquecido.

33 SEIXAS, Raul. **O baú do Raul**. SEIXAS, Kika; SOUZA, Tarik. (Orgs). São Paulo: Globo, 1992. p.84.

34 CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Coimbra: Quarteto, 2001, p.20.

negação do político com os movimentos de contracultura dos quais Raul Seixas era herdeiro.

Dois anos antes, em 1982, o músico destacou ainda: “Esse papo de política é fogo. Porque sempre existiu povo e quem sempre mandou no povo desde os primórdios da história foi uma elite.”³⁵ Sua fala, criticando a forma como os povos ao longo da história foram governados, elucida seu entendimento sobre a lógica da política como uma forma de dominação do povo pelas elites, sejam elas políticas ou empresariais. Em seu diário pessoal, portanto no seguro campo da sua intimidade, Raul Seixas escreveu: “O governo dum país foi bolado/Para dar segurança ao povo/Mas os tempos mudaram/ Inverteu-se o processo/ Agora o povo cheio de medo/ Trabalha para o sustento/ Do governo, esse sujo gigolô.”³⁶ As críticas às funções de um governo feitas pelo músico em seu diário são notavelmente mais ácidas do que as feitas para a imprensa.

Na década anterior, em entrevista para Jay Vaquer em agosto de 1972, quando questionado sobre sua percepção de política, Raul afirmou: “Não acredito em verdades absolutas e isso implica a anulação da política.”³⁷ O descrédito em relação aos movimentos políticos é mais uma vez evidenciado. Importante ressaltar ainda a irreverência da fala do músico, que fez menção à anulação da política justamente em um período crítico da política brasileira.

Entretanto, em conversa com Walteson Sardenberg da *Revista Amiga*, no ano de 1982, portanto dez anos mais tarde, Raul Seixas foi questionado a respeito de sua intenção em ocupar um cargo no Legislativo em 1978, através de uma candidatura a deputado pela oposição, que naquele momento era constituída por um único partido, o Movimento Democrático Brasileiro.

Sobre o intento, Raul disse: “me deram um toque: ‘Não se meta nisso aí, não. Brinca com a tua música, mas se afaste da política’ Quando se canta no microfone se é menos perigoso do que quando se fala.”³⁸ Há ainda um registro sobre estas ideias em seu diário pessoal, datado de 1978, cujas linhas dizem o seguinte:

Não acredito em política. /Os sistemas políticos já estão deteriorados e os fatos provam isso./Para mim os velhos esquemas ideológicos, dentro da chamada ‘linha lógica’, são uma enorme colcha de remendos./ Já que esses velhos e tradicionais esquemas ainda existem, votem em mim para deputado

35 SEIXAS, Raul. *Revista Amiga*. 1982. Apud **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003. pp.127.

36 SEIXAS, Raul. **O Baú do Raul**. Op. cit., p. 65.

37 SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. Op. cit., p.80.

38 SEIXAS, Raul. *Revista Amiga*. 1982. Apud **Raul Seixas por ele mesmo**. Op. cit., p.133.

federal nos próximas eleições./ Quem sabe?/ Chapa MDB/ Partido Sociedade Alternativa./Lista de valores deteriorados: Belo e Feio/ Economia/Materialismo e Espiritualismo/Todos os sistemas políticos até hoje/Todas as ciências existentes/Escola e educação/Concepção geral do sexo/Bem e mal/ Matemática e sua lógica/ Ad Lib... com toda a cultura.³⁹

Raul Seixas evidencia sua descrença em relação aos sistemas políticos, atribui aos fatos a prova de tal afirmação em uma crítica direta ao governo militar. De forma irônica o músico aborda sobre uma possível candidatura ao cargo de deputado federal pela chapa do MDB, entretanto o seu partido político seria o da “Sociedade Alternativa”, em referência aos seus ideais libertários, à sua música e à Cidade das Estrelas que ele pretendia formar antes de ser preso e exilado. Portanto, afirma uma recusa de Raul Seixas em entrar no esquema tradicional das divisões políticas da época. O compositor ainda destaca uma lista de valores deteriorados, porém não fica claro se esses valores foram deteriorados pela política atuante e que seriam “consertados” por ele enquanto figura política ou ainda se seriam valores dele enquanto ser humano.

Há que se ressaltar aqui duas possibilidades para o posicionamento do artista: a) uma possível mudança no posicionamento dele. Levando-se em conta que “o significado de uma vida nunca é unívoco, só pode declinar-se no plural”⁴⁰, o compositor demonstrou uma mudança em seu próprio modo de encarar a política, seja a partir de motivações pessoais ou estímulos da vida em sociedade. Se durante a juventude o músico acreditava na “anulação da política” alguns anos mais tarde, chegou a considerar a hipótese de participar efetivamente do processo político nacional através de uma candidatura a um cargo público, desistindo somente porque havia sido avisado dos perigos que tal campo comportava. Aqui, deve-se considerar as mudanças em relação à ideias e posicionamentos até mesmo políticos que comportam as trajetórias. b) Por outro lado, também é possível que o compositor tenha utilizado do deboche, uma característica extremamente presente em suas músicas e também nas entrevistas. Desse modo, Raul poderia ter sido irônico ao falar de uma candidatura sua a um cargo público, como uma forma de zombar ou satirizar da própria política e também dos políticos.

O caminho para a compreensão dos posicionamentos de Raul Seixas pode vir a partir do sentimento que o compositor tinha por seu país. Isso porque em entrevista ao *Jornal Canja*, em 1980, Raul demonstrou certa insatisfação com os rumos da política

39 SEIXAS, Raul. **O Baú do Raul**. Op. cit., p. 123.

40 DOSSE, François. A biografia intelectual. In: **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Edusp, 2009.p. 375.

brasileira em paralelo ao seu sentimento de amor pelo Brasil: “o pior é que eu amo essa merda de país, adoro esse país que está mal governado pra burro. Eu até tenho críticas incríveis para fazer sobre ele, sabe?”⁴¹ A fala do músico permite considerar que mesmo com suas críticas à política de um modo geral, a ânsia por mudanças, característica que pode ser observada em diversas composições e memórias de Raul, o motivou até mesmo a reconsiderar seus posicionamentos críticos e ingressar em um campo que ele sempre rechaçou.

Além da crítica aos sistemas políticos como um todo, o compositor em seu diário pessoal reprovou possivelmente, a atuação do governo autoritário em seus trabalhos quando escreveu o texto *Areia da ampulheta*, datado de 1981 e cujas linhas dizem o seguinte:

Eu sou a areia da ampulheta/ O lado mais leve da balança/ Cão vira-lata amordaçado/Fusca entre os cadilacs/ Morador do lado errado/ Revólver de espoleta/ Mais um do bloco dos sabotadores/ Da trovada o pára-raios/ Dos trovões/ E lá vou eu, examinando/ espionando/ Vou tachado/ Sou pesado empacotado/ rotulado/ lacrado e despachado/ numerado e condenado/ censurado e ultrajado/ Meu povo!/ Como nos deixamos cair em tamanha abjeção?⁴²

O texto apresenta de forma poética o que pode ser entendido como as vivências pessoais de Raul Seixas, sobretudo quando o autor utiliza expressões como “examinado”, “espionado”, “rotulado”, “lacrado”, “despachado” e “censurado”. Tais termos podem estar relacionados à atuação da censura em seus trabalhos musicais e ao seu exílio. Por fim o músico questiona ao povo em geral como se deixou chegar a esse ponto, o que demonstra um grande descontentamento com os rumos que o sistema político brasileiro havia tomado.

Ainda em relação ao seu trabalho, em entrevista para a *Revista Bizz*, sete anos após a escrita do texto acima, ao ser questionado sobre o papel da censura em sua música, Seixas afirmou:

O caso da censura é o seguinte: eles têm algo comigo, com meu nome, eu não sei... desde a época da Sociedade Alternativa, de Gita... cada hora a censura muda para uma fase: fase que não pode falar de sexo, fase que não pode falar de drogas, fase que não pode falar de política. Agora está aberta para política. Quer dizer músicas que no ano passado jamais passariam estão passando agora [...] Estou esperando que mude o governo, que mude alguma coisa em matéria de censura [...].⁴³

41 SEIXAS, Raul. Jornal Canja. Outubro de 1980. Apud **Raul Seixas por ele mesmo**. Op. cit. p.120.

42 SEIXAS, Raul. 1981. **O Baú do Raul**. Op. cit., p. 64.

43 SEIXAS, Raul. Entrevista concedida à revista Bizz. Março de 1987. **Raul Seixas por ele mesmo**. Op. cit. p.144.

A fala do músico destaca as mudanças nas liberações e vetos do Serviço de Censura. De acordo com Carlos Fico em relação à censura “houve grande diferença entre as fases mais punitivas [...] A censura de diversões públicas, teve seu auge no final dos anos 70, já durante a abertura.”⁴⁴ Portanto, a queixa do músico em relação aos temas censurados que variavam, podem estar relacionados a mudanças internas no próprio regime autoritário. O que poderia ser “perigoso” em um época, talvez não apresentasse problemas em outras e por isso, em certas épocas, algum tema em especial era vetado e posteriormente liberado. Mas há de se levar em conta também o peso da figura pública de Raul Seixas como um contestador e talvez por isso, os olhos da censura estiveram sempre concentrados em seus escritos.

1.1. Regime Autoritário, repressão e censura no Brasil

As décadas de 1960 e 1970 na América do Sul foram marcadas pela “multiplicação dos regimes militares, com suas típicas características, em especial as acusações de violações aos direitos humanos”⁴⁵. Esse processo de cerceamento de liberdades em tempos de repressão autoritária atingiu os cidadãos por meio de prisões arbitrárias, torturas, “desaparecimentos” e assassinatos. “Para se ter uma ideia desse expansionismo militarista, basta saber que, em 1979, dois terços da população latino-americana, calculada na época em 400 milhões de habitantes, viviam em Estados dotados de regimes militares.”⁴⁶ O debate historiográfico atual, dentre outras situações, fomenta estudos dedicados à compreensão dos motivos que levaram certos regimes autoritários desse período perdurar por tanto tempo e, no caso do Brasil, especificamente por 21 anos.

44 FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.4, p. 29-60, 2004.p.37.

45 TEIXEIRA DA SILVA, F.C. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.) O tempo da ditadura militar- regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. **O Brasil Republicano**. v.4. p. 245.

46 BORGES, Nilson. A doutrina de Segurança nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs). O tempo da ditadura militar- regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. **O Brasil Republicano**. v.4., p.15.

Nesse âmbito político predominam situações relacionadas à democracia e à ditadura, ambas aplicadas ao contexto não apenas por intermédio de significados opostos, mas também como elementos de justificativa para sustentação dos elementos simbólicos do regime autoritário. A definição de democracia geralmente articula a proposta de que um Estado democrático pressupõe a organização política pautada em “eleições regulares, sem fraudes e realmente competitivas, liberdade de imprensa e de organização, alternância no poder, independência dos três poderes e o direito de qualquer cidadão votar e ser votado.”⁴⁷

O Brasil de 1964 a 1985 estava longe dessa perspectiva, embora os militares, logo após o golpe civil-militar de 1964, insistissem nessa tecla. Nesse caso, a democracia tornou-se o “conceito mais importante e constante nos discursos políticos oficiais, com o propósito de justificar politicamente a ação golpista contra o governo de João Goulart, identificado por muitos como aliado às esquerdas e ao comunismo.”⁴⁸ Apesar da insistência do governo golpista em destacar a “retomada da democracia” no Brasil, o que ocorreu após 31 de março de 1964, foi justamente o contrário. Os direitos civis começaram a ser suprimidos e aos poucos surge um regime autoritário.

Muitos pesquisadores estudam as definições de ditadura em tempos históricos distintos, caso de Denise Rolemberg e Samantha Viz Quadrat. Na apresentação de sua coletânea *A construção social dos regimes autoritários* (2011), fazem uma ampla discussão acerca dos conceitos de ditadura e autoritarismo por meio de uma série de autores que discutem essa temática. As discussões apontam que não é simples definir o termo ditadura, pois, as sociedades que passam por regimes dessa natureza têm características diferenciadas. No entanto, os regimes autoritários que surgiram na América Latina a partir das décadas de 1960 e 1970 possuem características distintas dos regimes ditatoriais mais ligados aos totalitarismos e, portanto, não cabem na definição de ditadura. As autoras baseiam-se em uma categorização proposta por Juan Linz em 1964 para analisar o governo espanhol, e adotam o termo regimes autoritários como algo intermediário entre democracia e totalitarismo ou ditadura.

47 ROLEMBERG, Denise; VIZ QUADRAT, Samantha. (Orgs.) **A construção social dos regimes autoritários**: legitimidade, censura e consentimento no século XX Brasil e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p.18.

48 FERREIRA, Cristina. Imprensa e “Tradição Democrática”: as contradições do golpe civil-militar de 1964 em Blumenau – SC. In: **I Seminário Internacional do Tempo Presente**. Florianópolis: UDESC, 2011. pp. 854-870.p.856.

Deste modo, a recente historiografia brasileira tem se preocupado em definir a característica do regime pelo qual o Brasil passou durante 21 anos, com o propósito de evitar uma compreensão em blocos do período, mas com respeito às especificidades e diferentes nuances empreendidas pelos militares no governo. O regime autoritário não equivale à ditadura, onde o sistema político é totalmente fechado e, apesar dos governos autoritários serem dotados de um aparato repressivo eficiente, algumas movimentações contrárias ao governo em vigência se fizeram presentes. Seja pela via de manifestações públicas, passeatas ou produções artísticas com críticas visíveis ou veladas ao sistema.

Embora existam inúmeras discussões historiográficas sobre os usos do termo mais apropriado para denominar o período compreendido entre 1964 e 1985 no Brasil, as pesquisas e debates ainda são muito recentes e não anulam a utilização de termos predominantes, tais como ditadura militar. Mas, por uma questão de pressuposto metodológico, nesse estudo o termo “regimes autoritários” aparece com mais frequência, devido ao entendimento de que mesmo diante de todo um sistema de repressão extremo, o regime militar brasileiro não foi capaz de controlar a presença de algumas manifestações contrárias ao autoritarismo⁴⁹.

No Brasil, o regime militar teve seu início com as agitações políticas e promessas de reformas através do governo Goulart, então presidente da República, que estava vinculado a uma espécie de populismo, ou seja, “uma política de massas”⁵⁰. Além disso, Jango possuía uma ligação com o trabalhismo brasileiro que consistia em “um programa cujo principal ingrediente era a crença na resolução dos problemas sociais do país, na superação do subdesenvolvimento que assolava a economia brasileira e na construção de uma nação mais soberana.”⁵¹ No entanto, vários embates políticos entre grupos sociais distintos na busca pelo poder, desencadearam uma série de acontecimentos que originaram o golpe civil-militar de 1964.

A historiografia brasileira aponta vários caminhos para o golpe de 31 de março. Alguns autores compreendem que a “[...] fragilidade no governo Goulart, mudanças

49 ROLEMBERG, Denise; VIZ QUADRAT, Samantha. Op. cit., 2011.

50 GOMES, Angela de Castro. O populismo e a s Ciências Sociais no Brasil: Notas sobre a trajetória de um conceito. In: FERREIRA, Jorge. (Org.) **O populismo e sua história**: debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.p.24.

51 DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964) In: FERREIRA, Jorge. (Org.) **O populismo e sua história**: debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.p.202.

estruturais no capitalismo brasileiro, fragilidade institucional no país [...]”⁵² foram motivações para o desencadeamento do golpe. Outros afirmam terem sido “os grupos conservadores, históricos opositores do trabalhismo e de João Goulart, os responsáveis pela interrupção da experiência democrática brasileira em 1964.”⁵³ Há também a interpretação de que a queda de Jango e a ruptura no processo democrático brasileiro repercutiram com surpresa entre os grupos nacionalistas e reformistas e como uma incógnita para os grupos de esquerda, direita civil e também aos próprios militares. “A questão imediata era depor Goulart e, depois, fazer uma “limpeza” política. Somente mais adiante e com difíceis entendimentos entre facções das Forças Armadas, surgiria um ‘ideário’ do regime dos militares.”⁵⁴ Os segmentos civis e militares que desencadeiam ações políticas estão, portanto, vinculados às questões de defasagem administrativa do governo João Goulart na execução das reformas populares prometidas, na insatisfação de grupos conservadores diante de um Brasil ainda em desenvolvimento econômico e na intenção dos militares em exercer funções políticas para supostamente banir o comunismo e, a sua maneira, resolver os problemas sociais e econômicos do país. Desse modo, Jorge Ferreira e Angela de Castro Gomes, em estudos recentes, comentam a soma de fatores que contribuíram para a deposição de Goulart e a instituição do regime autoritário no Brasil:

O que ocorreu na virada do dia 31 de março para 1º de abril não foi uma repetição de levantes de minorias militares, aliadas a pequenos grupos civis de direita. [...] Houve um movimento do conjunto da oficialidade das três Forças Armadas que se sentiram ameaçadas pela quebra da disciplina e hierarquia na instituição. Tal movimento não foi apenas militar, pois teve o apoio de amplos setores sociais, de empresários às classes médias; um apoio que vinha sendo construído há anos, e se traduzia em recursos financeiros, materiais, além de manifestações de ruas. Diversas organizações da sociedade civil, como meios de comunicação, organizações femininas e setores da Igreja Católica também incentivaram e se colocaram ao lado desse movimento[...] Tudo isso sem falar em importantes instituições política,

52 FICO, Carlos. **Além do Golpe**: Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar Rio de Janeiro: Record, 2004, p.113.

53 DELGADO, Lucília de Almeida Neves. O governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia. **Tempo**. Revista do Departamento de História da UFF, v. 28, p. 123-144, 2010, p.145

54 FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964: In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs). O tempo da ditadura militar- regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. **O Brasil Republicano**. v.3., p.401.

grupos parlamentares do Congresso e governos estaduais, como os da Guanabara, Minas Gerais e São Paulo.⁵⁵

É importante ressaltar ainda que parte da sociedade civil, com representantes das elites políticas e empresariais, artistas e cidadãos comuns, almejou a posse dos militares no poder e colaborou para a instituição, permanência e consolidação do regime autoritário de diversas formas. Com objetivos distintos, a participação da população civil foi de extrema importância para garantir a sustentação e durabilidade do regime.⁵⁶

Diante das variáveis nas interpretações referentes ao do golpe militar de 1964 na historiografia brasileira, convém ainda mencionar que muitas dessas abordagens são recentes e estão em constante modificação, visto que o acesso às fontes documentais originais ainda está restrito. Aos poucos, a abertura dos arquivos talvez permita o acesso mais amplo dos pesquisadores, para perscrutar as várias nuances de um fato histórico marcante e responsável pelo estabelecimento de um novo regime de governo no Brasil.

Em 1964, os militares tomaram o poder “numa bem orquestrada, política de desestabilização que envolveu empresas nacionais, o governo americano e setores das Forças Armadas originários da Escola Superior de Guerra, que coordenava as iniciativas dos conspiradores civis e militares.”⁵⁷ Implantado 1º de abril daquele ano, o regime autoritário brasileiro deu início a um período de repressão política, através do cerceamento de liberdades, exílio, prisões, torturas, assassinatos e censura por meio de um grande aparato repressivo o qual determinava o que podia e o que não podia circular no país. O “projeto global de repressão e controle supunha não apenas a espionagem e a polícia política, mas também a censura, a propaganda política e o julgamento sumário de pretensos corruptos.”⁵⁸

Nesse sentido, há que se ressaltar que violência e repressão do Estado contra opositores e contra as reivindicações sociais são uma constante na República, e portanto, uma série de instituições e práticas do regime autoritário brasileiro não são

55 FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964: O golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. p.251.

56 Cf. ROLEMBERG, Denise; VIZ QUADRAT, Samantha. (Orgs.). **A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, censura e consentimento no século XX Brasil e América Latina.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.; KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guardas: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988.** 2001. Tese (Doutorado) Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Unicamp. Campinas, 2011.; FICO, Carlos. **Prezada Censura. Topoi - Revista de História,** Rio de Janeiro: UFRJ. n. 5, pp. 251-286, set. 2002.

57 BORGES. Op. cit. p.20.

58 FICO. **Além do golpe.** Op. cit., p.82.

inauguradas a partir de 1964 e sim remontam as instituições do período do Estado Novo.⁵⁹

Por conta da ânsia em controlar o Brasil e livrar o país das possíveis ameaças “vermelhas”, o governo autoritário militar manteve a publicação de diversos atos, no entanto, o mais representativo em termos de repressão foi o AI-5, decretado pelo presidente General Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968. O Ato “restabelecia as cassações de mandatos eletivos, e as suspensões de direitos políticos; criava a possibilidade de confisco de bens de todos que houvessem ‘enriquecido ilicitamente’, suspendia a garantia de *habeas corpus* e não definia prazo final para a sua vigência.”⁶⁰ O que fez esse Ato diferente dos anteriores foi a validade do mesmo. O Ato Institucional nº 2, por exemplo, teve início em 27 de outubro de 1965, com prazo de vigência até 15 de março de 1967. No AI-5 não havia uma data final. Ele só foi revogado em 1978, durante o governo do General Ernesto Geisel.

Outro mecanismo de cerceamento de liberdade dos regimes militares foi o exílio, ou seja, o ato de expulsar pessoas do país por motivos políticos. No Brasil diversas pessoas foram exiladas ou optaram pelo autoexílio. Desde o presidente deposto João Goulart, até intelectuais e artistas ligados a movimentos oposicionistas ao regime militar. Esse foi o caso de um dos artistas em análise no presente estudo, Raul Seixas. O cantor foi “convidado” a se retirar do país após o recolhimento em um dos seus shows do seu gibi-manifesto sobre a sociedade alternativa, que entre outras coisas pregava a liberdade individual e coletiva e que será melhor apresentada e discutida no item 1.4 desta pesquisa.

Para além dos mecanismos repressivos do regime, havia o discurso que envolvia uma suposta melhoria no quadro econômico do Brasil através do chamado Milagre Econômico no qual governo autoritário tomou uma série de medidas para conter as taxas de inflação que assolavam a economia brasileira no início da década de 1960 e, junto a isso, também incentivou a industrialização no país. Estas e outras ações fizeram

59 Podemos mencionar aqui entre outras coisas, o caso da censura a imprensa, ferrenha durante o Estado Novo e a censura moral que no caso da música atuava também de forma incisiva durante o regime Vargas, conforme aponta Napolitano: “O regime militar também não inventou a censura, mas ampliou-a. A legislação básica da censura era a Lei nº 20.493, de 1946, herdada do regime anterior” NAPOLITANO, Marcos. 1964. Op. cit., p.132.

60 FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs). O tempo da ditadura militar-regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. **O Brasil Republicano**. v.4.p 183.

com que o Produto Interno Bruto (PIB) do país crescesse consideravelmente, e ao mesmo tempo, já vigorava no país, estimulada pelo governo desde 1968, uma política de crescimento econômico que incentivava o consumo da classe média. Em paralelo a isto, as taxas de inflação baixaram e o comércio exterior teve um aumento considerável, caracterizando ainda mais o quadro econômico “milagroso” no Brasil.

As mudanças e avanços econômicos estavam atrelados a algumas construções megalomaniacas por parte do governo autoritário. Alguns exemplos são a ponte Rio - Niterói (1969-1974), a Rodovia Transamazônica (1970-1972) e a hidroelétrica de Itaipu (1975-1982). Essas construções, e o aumento das importações geraram para o Brasil uma elevação considerável no montante da dívida externa, que saltou de “US\$ 4,5 bilhões, em 1966, para US\$ 12,6 bilhões em 1973.”⁶¹

O crescimento econômico foi um forte aliado político do regime autoritário, sobretudo por conta das promessas de melhoria de vida para a população, o que não representava necessariamente uma situação palpável no cotidiano da vida real. Sendo assim, o regime utilizou-se desse discurso para legitimar as suas ações tanto no âmbito econômico, quanto no âmbito da repressão. Deteve dessa forma, o controle do imaginário social dos brasileiros. “As funções [do imaginário] são múltiplas: designar o inimigo no plano simbólico; mobilizar as energias e representar as solidariedades; cristalizar e ampliar os temores e esperanças difusos.”⁶²

Em paralelo a isso, havia o consentimento da população civil ao regime autoritário. Esse apoio dado aos militares pela população brasileira pode ser atribuído ao fato de que provavelmente os militares “expressavam valores e interesses da sociedade que, em dado momento, eram outros que não os democráticos.”⁶³ E por isso, em diversas situações a ênfase em ações praticadas pelo regime autoritário, que não as repressivas, como o crescimento econômico, por exemplo, gerou um desvio da atenção civil aos meios de repressão praticados pelo governo. O regime autoritário brasileiro instaurado em 1964, alimentou e regulamentou mecanismos repressivos em diversos setores da sociedade. Alguns deles eram praticados de forma transparente por parte do governo, como era o caso da censura às chamadas diversões públicas, por exemplo, e

61 PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O milagre brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). O tempo da ditadura militar- regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. **O Brasil Republicano**. v.4.p.227.

62 BACZKO. Op. cit., 1985, p.316 Grifo nosso.

63 ROLEMBERG; VIZ QUADRAT. Op. cit., 2011. p.17.

outros eram escondidos e velados pelo regime, como as torturas e assassinatos cometidos por ordem do próprio governo.

As atividades relacionadas à censura e ao “ato de proibir e censurar, de se negar ao outro o direito e acesso a determinados temas; vigiar pessoas, ditar normas de conduta, excluir palavras do dicionário; forjar de maneira brutal uma nova realidade, [...]”⁶⁴ aconteceram em momentos distintos da república brasileira. De acordo com Miliandre Garcia, o fenômeno da censura no Brasil apresentou

uma longa e sinuosa trajetória cuja complexidade abarca desde a época colonial com o controle da Igreja Católica e a instauração de processos inquisitoriais, passando pelo período imperial com a chegada da corte portuguesa e a presença dos censores régios, até chegar ao período republicano com a criação de órgãos especializados e o auxílio de membros da sociedade.⁶⁵

Apesar disso, conforme apontamentos feitos pela autora, a censura no Brasil não apresentou durante esse período de longa duração nenhum padrão de funcionamento. Durante o período do Estado Novo, como mencionado acima, já existiam restrições à imprensa e preocupações em relação à moralidade. No entanto, à partir do golpe civil-militar de 1964, as atividades relacionadas à censura foram retomadas e desenvolvidas com maior intensidade. O entendimento em relação a censura é extremamente importante para a compreensão do regime autoritário brasileiro por ser um dos meios, pelo qual os militares controlaram o que podia ou não ser dito na imprensa, nos programas de televisão, no cinema, no teatro e na música.

Em relação à censura, sabe-se que houve no regime autoritário não apenas uma, mas sim duas censuras. A primeira é a censura de diversões públicas, que esteve presente na história do Brasil desde a Constituição de 1946. Com o fim do Estado Novo e após a regulamentação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), pertencente ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) criou-se o decreto nº 20.493 com o fito de “reestruturar o Serviço De Censura, e administrou as questões de moralidade e dos bons costumes até ser decretado o seu fim pela Constituição de 1988. Ou seja, por 42 anos, um mesmo conjunto de artigos e normas balizou as atividades artísticas [...]”⁶⁶ A segunda instância censória presente no regime autoritário brasileiro foi a censura política praticada, sobretudo, após a edição do AI-5, que

64 KUSHNIR, Beatriz. Op. cit., p.33.

65 GARCIA, Miliandre. “**Ou vocês mudam ou acabam**”: Teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese. (Doutorado em História). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008. p.12._

66 KUSHNIR, Beatriz. Op. cit., 2001, p.81.

representou “uma guinada de posição. A partir desse momento, com o endurecimento político propugnado pelo Ato, torna-se claro que as rédeas de condução do país, no âmbito militar, haviam mudado definitivamente de posição.”⁶⁷ A repressão aumentou consideravelmente neste período, e o meio cultural era amplamente visado”.⁶⁸ Após o golpe civil-militar de 1964 algumas camadas da sociedade brasileira, se opuseram ao movimento golpista se organizando e articulando politicamente a fim de contestar o regime. “A questão da consciência política envolvia diretamente as tarefas culturais e, neste sentido, a responsabilidade em repensá-la recaiu sobre os artistas e intelectuais.”⁶⁹

Apesar da existência da censura e de um regime autoritário que vigiava atentamente a produção cultural em meados dos anos 1960 e 1970 borbulhava através de produções artísticas engajadas que buscavam de alguma forma expressar suas insatisfações através da arte. As atitudes dos artistas eram repreendidas através da censura. Desse modo, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP)

foi criado em 1945 e a censura prévia de letras musicais, filmes, peças teatrais, programas de rádio e televisão era realizada pelos setores estaduais até a década de 1960 quando a União assumiu o controle das diversões públicas e transferiu a sede da censura para Brasília. Com a centralização da censura na capital federal, apenas alguns serviços ficaram sob responsabilidade dos órgãos estaduais, as chamadas Turmas de Censura de Diversões Públicas (TCDPs), a exemplo do exame das letras musicais, do material publicitário e dos ensaios das peças. Em 1972, o SCDP transformou-se em Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e as TCDPs dos estados transformaram-se em Serviços de Censura de Diversões Públicas (SCDPs).⁷⁰

Esse é um exemplo de uma atitude centralizadora do governo: parte do material a ser verificado pelos censores passou a ser encaminhado a Brasília. Esse órgão foi responsável por fixar mecanismos de filtro em toda e qualquer manifestação cultural. A grande defesa do DCDP era a moralidade social, de maneira a proteger sua população contra a “tendência maliciosa” da música, literatura, programas de TV e rádio que poderiam abalar as estruturas tradicionais da família e da sociedade. Por esses motivos os materiais precisavam ser verificados antes de sua veiculação, e se constatado algo que ferisse os valores da sociedade, o material era vetado.

67 AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário 1968-1978**: O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: Edusc, 1999.

68 NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981) **Revista Brasileira de História**, vol. 24, nº 47.

69 NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**. Op. cit., p. 42.

70 GARCIA, Miliandre. Op. cit., pp. 12-13.

A grande maioria dos vetos foi justificada em nome da preservação dos valores tradicionais da família brasileira. Sob esta tópica circularam os mais variados tópicos, desde a defesa da religião católica até a proibição de assuntos em pauta na época, que foram considerados pela censura como atentatórios à tradição da família brasileira, como, por exemplo, referências ao uso de drogas, ao homossexualismo e à questão do divórcio, muito discutida na década de 1970.⁷¹

A censura moral, como mencionado acima, já fazia parte da sociedade brasileira e era bastante conhecida e aceita pelos cidadãos. As cartas enviadas pela sociedade civil para a divisão de censura, estudadas por Carlos Fico, demonstram o apoio de parte da população: de algumas pessoas comuns para com o fazer censório da moral e dos bons costumes. Nas correspondências, é possível notar que certa parcela da população civil parabenizava a atuação censória, e em muitos casos solicitava maior rigidez e rigor por parte da censura. O conhecimento da população acerca desta atuação da censura se dava “em função da obrigatoriedade de exibição, nos cinemas, nas TVs e nos teatros, do certificado de censura. Era possível saber de sua existência, do nome de seus diretores e do jargão utilizado pela repartição pública.”⁷²

Existem vários debates na historiografia brasileira, sobre a presença da censura política dentro da Divisão de Censura das Diversões Públicas. Alguns autores acreditam que é possível diferenciar censura política de censura moral durante o regime militar brasileiro. Há também interpretações que afirmam que toda censura, mesmo estando preocupada com o âmbito moral é um ato político.⁷³ Essa interpretação é a mais interessante para se pensar a censura, visto que mesmo preocupada com questões ligadas à moralidade o ato de censurar está diretamente ligado a intenções e ações políticas. A preocupação política da censura esteve mais explícita na sua atuação sobre a imprensa. Há consenso em que a atividade censória em relação à imprensa aumentou consideravelmente com a deflagração do AI-5 e,

o ato foi usado imediatamente na imprensa. Contudo, não havia um instrumento legal específico para a atividade. O Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, estabelecia a censura de publicações e de ‘exteriorizações’ contrárias à moral e aos bons costumes, não abrangendo especificamente a censura política a imprensa. Esta passou a ser censurada

71 CAROCHA, Maika Lois. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). In: **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 44, p. 189-211, 2006. Editora UFPR.

72 FICO, Carlos. Prezada Censura. **Topoi - Revista de História**, Rio de Janeiro: UFRJ. n. 5, pp. 251-286, set. 2002.p.265 .

73 KUSHNIR. Op. cit. 2011, p.106.

com base no *decretum terrible* e nas definições propositalmente ambíguas das diversas versões da lei de segurança nacional.⁷⁴

A atuação da censura na imprensa foi grande e as discussões historiográficas sobre as relações da imprensa com o regime autoritário são amplas. Algumas discutem a variação da atuação censória nos periódicos. Aqui podemos mencionar a diferença nos tipos do tratamento da censura em relação a periódicos diferentes. Um exemplo disso foi a relação da censura com o jornal O Estado de São Paulo, pertencente à chamada grande imprensa e que de certo modo escrevia a favor do governo e com o periódico *Movimento*, que fazia parte da chamada imprensa alternativa e tinha um posicionamento contrário ao regime autoritário. Os dois periódicos possuíam distinções significativas nos métodos de abordagem e relação com o Estado, mas as diferenças não impediram a vigilância constante do regime e os dois jornais foram censurados. Sendo assim, é possível considerar que “a censura esteve atenta à diversidade da produção dos vários órgãos de divulgação sobre os quais atuou, variando na defesa do regime autoritário, mas cônica de seus interesses [...]”⁷⁵

O mecanismo repressivo que atuava na imprensa brasileira estava caracterizado por dois tipos de censura, a prévia, em que os censores consultavam tudo que seria publicado antes da publicação e determinavam a retirada do que achassem necessário. A outra forma era a “fiscalização sistemática”, que impedia a divulgação de notícias contrárias ao regime, “os dois procedimentos baseavam-se numa classificação de temas censurados que a ditadura chamava de ‘proibições determinadas.’”⁷⁶

Sob outra perspectiva, alguns jornais se autocensuraram e colaboraram com o regime autoritário. Foi o caso do jornal Folha da Tarde, do grupo Folha da Manhã, que após a deflagração do AI- 5 teve em sua redação jornalistas que eram também policiais e que realizavam dentro do jornal os dois trabalhos simultaneamente. Esses jornalistas “responsáveis, íntimos do círculo policial repressivo, trocaram intencionalmente a narrativa de um acontecimento pela publicação de versões que corroborassem o ideário autoritário oficial [...]”⁷⁷. Essa abordagem nos permite pensar sobre a participação da sociedade civil e de empresários junto ao regime militar pós 1964.

74 FICO. **Espionagem**. Op. cit., p. 189.

75 AQUINO. Op. cit., p.249.

76 FICO. **Espionagem**. Op. cit., p.140.

77 KUSHNIR, Beatriz. Op. cit., p.36.

A censura à imprensa tinha como objetivo velar alguns acontecimentos repressivos que aconteciam no Brasil durante o governo autoritário. “O exercício de dominação levado a efeito pela censura prévia cumpre, então, seu papel de ocultar ao público leitor, através da permissão apenas da difusão de um discurso harmônico de um lado e igualitário de outro.”⁷⁸ O governo buscava deter o controle das informações que circulavam no Brasil, para formar impressões a respeito dele mesmo.

Junto à constante vigilância do regime pelos censores, atentos ao que era publicado no país, estavam parcelas da sociedade civil, que em diversos casos colaboraram com o regime autoritário. Sua participação que contava com o respaldo da política governamental durante o regime autoritário brasileiro foi extremamente importante para a durabilidade do regime. As relações tecidas neste âmbito, em muitos casos, estavam imbuídas de um certo “consentimento”, pois a população brasileira muitas vezes, almejava a posse do autoritarismo no poder, a fim de combater o temido comunismo e manter vivos valores “morais e cristãos”, que supostamente seriam perdidos em uma sociedade dominada pela política de esquerda. “Os novos governos representados por militares, mas não exclusivamente formado por eles, seriam a representação da salvação, enquanto o que havia antes nos países seria o caos.”⁷⁹ Partimos do entendimento que compreende a implantação e manutenção do regime autoritário brasileiro, através do consentimento por parte de camadas da sociedade civil. Sendo assim, não é possível compreender o regime autoritário no Brasil

[...] a partir da manipulação, da infantilização e da vitimização das *massas*, incapazes de fazer escolhas; nem exclusivamente em função da repressão, do medo, da ausência de ação ou pressão popular; tampouco como regimes fechados. Ao contrário, buscaram entender como se constroem consensos e consentimentos, como se estabelecem relações entre Estado e sociedade. Nessa perspectiva acredita-se que, uma vez gestadas no interior das sociedades, as ditaduras não lhes são estranhas.⁸⁰

A população brasileira que consentiu e apoiou a posse dos militares no poder, seja para manter a ordem, os “ideais cristãos”, ou simplesmente devido a insatisfações com o governo Goulart, consentiu também na manutenção do regime autoritário, que durou vinte e um anos, auxiliando em situações como as relacionadas à censura. Isto

78 AQUINO. Op. cit., 1999, p.243.

79 ROLEMBERG; VIZ QUADRAT. Op., cit. 2011 .p.25.

80 Ibidem. p.27-28

porque “embora variasse enormemente, a censura era, em geral, um processo complexo que demandava talento e treinamento e que irradiava bem fundo na ordem social.”⁸¹

Junto ao apoio de parte da sociedade civil, a censura esteve bastante atenta às esferas comunicativas brasileiras. A arte era um espaço privilegiado para manifestar e contestar o regime em vigência, por isso, a atuação censória na música, a partir da criação do DCDP e, sobretudo com o endurecimento do regime pós AI-5, foi ferrenha. Vários artistas da música brasileira foram perseguidos pela censura e tiveram suas músicas vetadas. Outros buscaram burlar a atenção do censor, utilizando pseudônimos e metáforas, como foi o caso de artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, a banda Secos & Molhados, Rita Lee, Raul Seixas, entre outros.

A política do regime militar – dismantlar e pulverizar a cultura brasileira dedicou minuciosa atenção à área da música, detectada como sendo a forma de expressão preferida da juventude, e aquela com maior eficácia e aglutinação (comprovada nas canções de protesto) e poder de corrosão e perturbação da ‘paz dos cemitérios’ (comprovada com o Tropicalismo).⁸²

A representatividade da produção musical na década de 1970 é gigantesca, Vários os movimentos musicais tiveram ascensão e também nesta época os meios de comunicação no Brasil cresceram consideravelmente⁸³. Por um lado, os meios de comunicação como o rádio e a televisão trouxeram ao público a cultura musical; do outro, o regime autoritário tratou com cautela as composições de músicas, interferindo, quando julgou necessário, pela censura. Nessa condição, também se fortaleceram as metáforas e as tentativas de burlar os mecanismos da censura.

Apesar da forte influência da repressão e da censura que atuavam diretamente no campo musical brasileiro, em meados dos anos 1970, o governo militar passou por uma significativa reformulação. Em meio as disputas políticas que envolviam os partidos Arena e MDB, em 15 de março de 1974, Ernesto Geisel assumiu a Presidência da República com um projeto que previa a amenização no rigor do regime autoritário, a partir do que ele chamou de distensão lenta, gradual e segura. A proposta visava comportar garantias básicas para o regime:

evitar o retorno de pessoas e partidos anteriores a 1964; proceder-se em um tempo longo – seu caráter lento- de mais ao menos dez anos, o que implicaria na escolha ainda segura do sucessor do próprio Geisel e a incorporação da nova constituição – que não deveria ser de maneira alguma fruto de uma

81 DARNTON, Robert. Op. cit., p.204.

82 GOODWIN, Ricky. Da independência Musical. In: SILVA, Alberto Ribeiro da. **Sinal Fechado: música popular brasileira sob censura 1937/45**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994, p. 128.

83 Cf. NAPOLITANO, Marcos. **A formação**. Op. cit., pp.51-63.

constituente – das chamadas salvaguardas do regime, as medidas necessárias para manter no futuro uma determinada ordem, sem recurso à quebra da constitucionalidade.⁸⁴

A sugestão de uma abertura lenta, gradual e segura visava o retorno a um Estado de Direito, “à reconstitucionalização do regime, mas não exatamente a redemocratização do país.”⁸⁵ Portanto, Geisel não era a favor de um retorno à democracia plena, mas estava convencido de que “mudanças na política eram necessárias rumo à ‘normalização’ da sociedade brasileira.”⁸⁶ Para tanto, a presidência tomou algumas medidas que visavam o desenvolvimento nacional no sentido econômico. Somado a isso, em 1975 os militares lançaram uma nova iniciativa que tinha como objetivos promover a cultura brasileira.

Essa proposta visava alguns pontos: a) englobar a classe artística e intelectual que há muito tempo era vista como opositora ao regime autoritário, b) alcançar a classe média insatisfeita com os rumos econômicos do país; c) participar do topo da cena cultural do país que há muito tempo era comandada pela oposição ao governo e que atuava como formadora de opinião a partir da classe artística. Desse modo o documento denominado de Política Nacional de Cultura (PNC), produzido pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) em 1975 “propôs um novo e influente modelo para o governo na promoção da cultura nacional, e também estabeleceu uma série de iniciativas para promover as artes em geral.”⁸⁷

O documento previa entre outras coisas, a ampliação na participação da cultura nacional em favor do acesso à cultura por todos os grupos da sociedade brasileira e, além disso, visava “abrasileirar” o processo artístico que naquele momento estava envolto em investimento de empresas estrangeiras responsáveis pelo crescimento gigantesco da indústria da cultura de massas e incentivadas pelos próprios militares em anos anteriores. A manutenção do patrimônio histórico e a conservação dos símbolos culturais brasileiros também eram alvos do governo no PNC. Além disso, as discussões em torno da cultura também foram responsáveis pela criação de alguns órgãos governamentais que tinham como objetivo o desenvolvimento das artes no país, como

84 TEIXEIRA DA SILVA, F.C. Op. cit. p.263.

85 Idem.

86 STROUD, Sean. O estado como mediador cultural: o projeto Pixinguinha. In: EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane. (Orgs.) **Arte e Política no Brasil: Modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014.p .213.

87 Ibidem.p. 215.

Sombrás, Funarte e Embrafilme. Houve então nesse processo de abertura política um movimento que incentivou a produção artística brasileira de forma limitada.

Por outro lado, em paralelo à criação de tais órgãos e do PNC, a vigilância do regime em relação às artes continuou firme. Sean Stroud afirma que durante a administração de Geisel, a Divisão de Censura da Polícia Federal proibiu inúmeras canções, filmes, livros e peças teatrais. Portanto, essas contradições políticas e culturais “refletiam a disputa por influências entre as várias facções dentro da administração, e também indicava o delicado equilíbrio entre as forças a favor de uma perspectiva mais liberal para a cultura e aqueles que se opunham a quaisquer concessões.”⁸⁸

Os militares ainda enxergavam “perigos” políticos e/ou morais potenciais na produção cultural do Brasil pós 1974. Dessa forma, Raul Seixas e a banda Secos & Molhados foram alvos de censura e repressão, a partir de suas canções e suas performances artísticas que por vezes foram consideradas subversivas e/ou imorais pelo regime autoritário. Para compreender a atuação da censura na produção musical dos Secos & Molhados e de Raul Seixas faz-se necessário verificar aspectos de seus “lugares sociais” a partir das trajetórias pessoais e institucionais no afã de perceber seus projetos artísticos e suas atuações na indústria musical brasileira na década de 1970, bem como suas representações na imprensa.

1.2 Raul Seixas e Secos & Molhados: música popular e problemas com o Regime

Na edição do dia 4 de janeiro de 1978, o Jornal do Brasil trouxe uma matéria com trechos da entrevista realizada com Raul Seixas, onde o artista falava sobre sua mais recente obra musical, o LP *O Dia em que a Terra Parou* lançado no ano anterior pela gravadora WEA. A matéria intitulada: “O jogo aberto de Raul Seixas” abordou sobre o período que o artista passou afastado dos palcos e sobre o seu recente disco. O destaque ficou com a canção *Maluco Beleza* e seu significado. Questionado pelo jornalista, Raul Seixas explicou a sua definição para o termo:

O maluco hospício é aquele que não segura a barra, que se veste de hippie e me pede esmola na rua. Toma ácido, pira e vai parar no hospício. É autodestrutivo. O maluco beleza é o que sabe canalizar sua loucura. Tem uma loucura estruturada e um objetivo muito maior a construir ou a destruir. Jesus e Hitler eram malucos.

88 Ibidem p.217.

O autor da matéria afirma que “é também nesta última categoria que Raul Seixas pretende se enquadrar e revela que está preparado para isto”. Dando continuidade à afirmação do jornalista, Raul complementa “- acho que devo contribuir para o mundo em que vivo, destruindo o moinho como fez D. Quixote. Porque eu nasci com o propósito de passar pelo menos um segundo neste novo mundo. Sou mesmo muito maluco, não uso drogas, só bebo e fumo.”⁸⁹ Raul se reconhecia como maluco beleza e enxergava isso como uma forma potencial de mudar o mundo em que vivia a partir de suas posturas críticas e sua música ácida.

A partir do lançamento e posterior sucesso da canção, bem como de declarações similares à mencionada acima, Raul Seixas passou a ser conhecido nacionalmente como o Maluco Beleza, codinome que carregou consigo até o momento de sua morte aos 44 anos, em 1989.

Vindo de uma tradicional família baiana, foi educado por seus pais Maria Eugênia e Raul Varella Seixas “conforme o conservadorismo das famílias de classe média da Bahia.” Em meio a leituras que envolviam temas metafísicos, a partir da influência de seu pai, Raul Seixas demonstrou interesse desde a infância em temas como “o fim do mundo, a volta de seu espírito em outros corpos, o julgamento final.”⁹⁰ A ligação com esses temas, aparentemente, preocupavam o músico e o motivavam a constituir uma carreira no campo literário. Sobre essa escolha Raul Seixas afirmou: o que “eu queria mesmo era ser escritor. Desde pequeno eu fazia e vendia livros pro meu irmão menor [...] eram uns gibis incríveis, pintados com lápis grossos.”⁹¹ O músico enfatiza na sua fala que queria ser um escritor “feito Jorge Amado, viver de literatura, ficar assim em casa escrevendo, a camisa arregaçada, o cigarro com uma cinza enorme.”⁹²

Apesar dos planos e ambições do passado, a vida humana concentra em si uma série de aspectos ligados aos sentimentos e motivações pessoais. Trata-se também de levar em conta a “complexidade da identidade, sua formação progressiva e não-linear e suas contradições”⁹³. Isto é um indicativo de que não há linearidade ou previsão de

89 O jogo aberto de Raul Seixas. **Jornal do Brasil**. 04/01/1978.p.07.

90 ALVES, Luciane. **Raul Seixas: o sonho da sociedade alternativa**. São Paulo: Martin Claret, 1993. p.25.

91 SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. Op.cit.,2003.pp.12-13.

92 Ibidem, p.15.

93 LEVI, Giovanni Usos da biografia. FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. (Orgs.) **Usos e abusos da história oral**. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.p. 173.

atitudes para qualquer esfera da vida, portanto, a trajetória de uma personagem “é o lugar por excelência da pintura da condição humana em sua diversidade”⁹⁴. Em 1957 novas referências culturais estabeleceram influência sobre Raul Seixas, quando a família passou a residir ao lado do consulado norte-americano. A partir do contato com os novos vizinhos, Raul Seixas teve acesso aos discos de Elvis Presley, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, entre outros ícones do rock n’ roll norte-americano, que faziam enorme sucesso na época. Sobre seu ingresso no mundo do rock, Seixas diz que foi naquele contato que “eu mergulhei no rock n’ roll, como quem acha o caminho, aquele sonho maluco de ser cantor. O rock passou a ser todo um modo de ser, agir e pensar. Eu era o próprio rock. Eu era o James Dean, o ‘*rebel without cause*’.”⁹⁵

A partir de então, Raul Seixas começou a constituir seu círculo de sociabilidades musicais com os roqueiros baianos e em 1959, criou o grupo *The Panthers* ou Os Panteras, primeira banda de rock baiana que utilizava instrumentos elétricos. Além disso, “fundou também, ao lado de Waldir Serrão, o primeiro fã clube de Elvis Presley, O Elvis Rock Club.”⁹⁶ A banda *The Panthers* realizou diversos shows pela Bahia, cantando entre outras canções as músicas dos *Beatles*, grupo britânico que influenciou diretamente Raul Seixas, motivando-o a compor suas próprias letras. A influência dos britânicos motivou Raul Seixas na composição do disco intitulado *Raulzito e os Panteras* lançado pela gravadora Odeon. O disco não foi um sucesso de vendas, fato que fez com que o grupo voltasse para a Bahia.

Anos mais tarde em 1970, Raul Seixas conheceu o diretor da gravadora CBS, Evandro Ribeiro, que o convidou para trabalhar como produtor musical na empresa. Raul Seixas produziu e compôs para músicos da Jovem Guarda e também para artistas que na época eram considerados bregas, tais como Tony & Frankye, Osvaldo Nunes, Jerry Adriani, Edy Star e Diana⁹⁷ Sua demissão veio quando na ausência do diretor da gravadora, Raul Seixas resolveu produzir um *Long Playing* sem autorização. O resultado disso foi o disco *Sociedade Grã Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez*, que continha em suas faixas canções como: *Êta vida; Sessão das dez, Eu não quero dizer nada*. Em 1972, Raul inscreveu duas canções para o Festival Internacional da

94 LEVILLAIN, Philippe. Os protagonistas: da biografia. In: RÉMOND, René. (Org.) **Por uma história política**. 2 Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p.176.

95 SEIXAS, Raul. **Op. cit.**, p.41.

96 ALVES, Luciane. **Op. cit.**, p.26.

97 SOUZA, Isaac Soares de. **Dossiê Raul Seixas**. São Paulo: Universo dos Livros, 2011.p.60.

Canção da TV Globo. As duas músicas foram classificadas, porém não vitoriosas, apesar disso, a boa apresentação no FIC garantiu um contrato com a gravadora Phillips para o desenvolvimento do disco *Krig- Há, Bandolo!* lançado em 1973. Nesse disco “a censura vetou um despropósito de dezoito músicas”.⁹⁸ Do disco *Krig- Há, Bandolo!* saíram sucessos lembrados até hoje como: *Metamorfose Ambulante*, *Mosca na Sopa*, *Cachorro Urubu* e *Al Capone*.

O álbum *Gita* de 1974, mostra um misto de crítica social e misticismo, característica que passou a fazer parte das composições de músico, a partir de sua presença em uma sociedade esotérica na linha ocultista do inglês Aleister Crowley. Esse disco foi composto com canções como *Trem das Sete*, *Super Heróis* e *Sociedade Alternativa*. Essa última foi escrita por Raul em parceria com seu amigo Paulo Coelho, e continha em seu refrão as frases: “Faz o que tu queres pois é tudo da Lei” e “Viva a Sociedade Alternativa”, pregando a liberdade de fazer o que quiser, sem regras, sem leis, sem governo. A insistência de Raul Seixas na tal Sociedade Alternativa e na fundação de uma comunidade chamada Cidade das Estrelas, que visava reunir um grande número de pessoas das mais variadas profissões para viver à margem da sociedade capitalista, lhe rendeu sua prisão pelo regime autoritário. A ordem de prisão veio do “I Exército, que queria os nomes das pessoas envolvidas com a Sociedade Alternativa. De acordo com os militares, a Sociedade era um movimento revolucionário contra o governo.”⁹⁹ Nesse episódio, Raul Seixas foi brutalmente torturado física e psicologicamente e “convidado” a se retirar do país. Ficou exilado nos Estados Unidos ao lado de seu parceiro Paulo Coelho e de suas respectivas esposas. O sucesso do *LP Gita*, que lhe rendeu disco de ouro no Brasil e o trouxe de volta para o país em 1975, ano em que também gravou seu novo disco, *Novo Aeon*, um fracasso comercial.¹⁰⁰ mas que continha entre outras faixas, a famosa canção *Tente Outra Vez*.

Em meio a altos e baixos, abalado com o fracasso do disco *Novo Aeon*, Raulzito como também era conhecido, produziu em 1976 o LP *Há 10 mil anos atrás*, disco com o qual “ele teve a satisfação de obter novo estouro de vendas [...] reconquistando a

98 MAURO, André. In: **Raul Seixas por ele mesmo**. Op. cit., p. 46.

99 SOUZA, Isaac Soares de. Op. cit., p. 35.

100 Em pesquisa realizada no fundo IBOPE do Arquivo Edgard Laurenroth o disco Novo Aeon não aparece nenhuma vez na listagem de discos mais vendidos em 1975. Nos relatórios de fonogramas mais executados nas rádios brasileiras de 1975 aparecem com frequência músicas do disco *Gita* mas nenhuma do Novo Aeon. Cf. <<https://www.ael.ifch.unicamp.br/>>. Acesso: 16 de maio de 2017.

confiança de sua gravadora,”¹⁰¹ a Phillips Records, através de sucessos como: *Eu também vou reclamar* e *Eu nasci há 10 mil anos atrás*. André Mauro considera que a oscilação do sucesso comercial de Raul Seixas, fez com que ele findasse seu contrato com a Phillips e assinasse com a WEA, gravadora recém-chegada no Brasil. Na WEA o músico passou pelo “período mais obscuro de sua carreira com os LPs: *O dia em que a Terra parou*, *Mata Virgem* e *Por que os Sinos Dobram* que deixam a sensação de cansaço.”¹⁰² Os discos gravados respectivamente em 1977, 1978 e 1979 não fizeram tanto sucesso quanto os anteriores e a partir do final daquela década Raul Seixas começou a sofrer de pancreatite.

Durante o ano de 1980, Raul Seixas produziu o disco *Abre-te Sésamo* pela gravadora CBS, que continha sucessos como *Rock das Aranhas* e “*Aluga-se* entre outras canções responsáveis por remeter ao contexto de abertura política. Raul Seixas falou sobre suas intenções na entrevista concedida ao repórter Ricardo Porto de Almeida do *Jornal Canja* em outubro de 1980: “*Abre-te Sésamo* mostra uma abertura mentirosa. E todo mundo continua indo ao banco, continua com perguntas intelectualóides, continua criando valores falsos, que não existem mais.”¹⁰³ O álbum fez certo sucesso e o disco lhe rendeu o “direito a um clipe no Fantástico”¹⁰⁴

Nesse período, a doença começou a atrapalhar sua carreira e ele ficou longe das gravadoras e dos palcos por um longo período. O álbum seguinte veio somente em 1983, com a gravadora Eldorado. O disco *Raul Seixas* trouxe o artista de volta ao público, a partir do “sucesso arrebatador da música ‘*Carimbador Maluco*’, que acabou virando tema de um especial infantil na Rede Globo, ‘Plunct, Plact-Zum.’”¹⁰⁵ Em 1984 Raul trabalhou na gravação do disco *Metrô Linha 743*, lançado pela gravadora Som Livre. O disco teve um custo de produção elevadíssimo “chegando aos Cr\$ 80 milhões,”¹⁰⁶ mas obteve pouco sucesso comercial. Logo em seguida, o artista rescindiu o contrato com a Som Livre e foi contratado pela Copacabana para gravar um disco que deveria sair em 1986. Devido aos problemas de saúde do cantor, o lançamento ficou para o ano seguinte, com o título *Uah-Bap- Lu- Bap- Lah- Béin- Bum*, famoso grito de guerra do Rock n’ roll. Sobre o disco, Raul Seixas disse que o fez para os “roqueiros

101 MAURO, André. In: **Raul Seixas por ele mesmo**. Op. cit.,p.49.

102 Idem.

103 SEIXAS, Raul. *Jornal Canja*, Outubro de 1980. Apud **Raul Seixas por ele mesmo**. Op. cit.,p.118.

104 SOUZA, Isaac Soares de. Op. cit., p.73.

105 Ibidem, p.75.

106 MAURO, André. In: **Raul Seixas por ele mesmo**. Op. cit.,p.56.

ouvirem, para eles não deixarem o Rock n' Roll morrer'[...] O disco foi executado de norte ao sul do país, e mais uma vez Raul Seixas estava na 'boca e nos ouvidos do povo'. Contudo, continuou desaparecido dos palcos e da TV.”¹⁰⁷ Apesar disso, a faixa *Cowboy Fora da Lei*, chegou às paradas de sucesso e passou a compor a trilha sonora da novela das sete da Rede Globo.

O ano seguinte foi marcado pela gravação do disco *A Pedra do Gênesis*, que continha em suas faixas novamente temas ligados ao ocultismo, em canções como *A Lei*, “uma repetição fiel do texto Liber Oz, um manifesto escrito por Aleister Crowley”¹⁰⁸ Em 1989, com os problemas de saúde cada vez mais agravados, Raul recebeu o convite de um fã e músico, Marcelo Nova, - ex Camisa de Vênus- para a gravação do que seria seu último LP: *A Panela do Diabo*. O disco foi uma mistura de contestação política através da ironia e misticismo a partir de músicas como *Nuit*, *Carpinteiro do Universo* e *Banquete de Lixo*. Essa última música, pelo que tudo indica, contém versos que podem ser encarados como uma despedida do artista, quando diz: “Nem todo bem que conquistei, nem todo mal que eu causei/Me dão direito de poder lhe ensinar/Meu amigo Marceleza já me disse com certeza/Não sou nenhuma ficção/E é assim torto de verdade com amor e com maldade/Um abraço e até outra vez.”¹⁰⁹

A música *Banquete de Lixo* ainda indica outro aspecto da vida de Raul Seixas: o matrimonial. O verso “Muitas mulheres eu amei e com tantas eu me casei/Mas agora é Raul Seixas que Raul vai encarar” sugere uma reflexão de Raul, (solitário no final de sua vida), sobre sua conturbada trajetória pessoal e amorosa. Isto porque em meio a produção e consolidação de sua carreira artística, o Maluco Beleza foi casado por cinco vezes e suas esposas exerceram alguma influência em suas composições musicais, fato que é notável a partir das informações autorais disponíveis nos encartes dos discos de Raul.

Logo no início de sua carreira em 1967, Raul se casou com a filha de um pastor protestante, Edith Wisner, com quem teve uma filha: Simone. Edith assinou a canção *Let Me Sing Let me Sing* em parceria com Raul sob o pseudônimo de Nadine Wisner. A canção foi lançada pela Phillips em um compacto em meados de 1972. Com essa canção

107 Ibidem, p.58.

108 ALVES, Luciane. Op. cit., p.59.

109 SEIXAS, Raul; Nova, Marcelo. *Banquete de Lixo*. In: SEIXAS, Raul; NOVA, Marcelo **A Panela do Diabo**. São Paulo: WEA, 1989.

Raul participou do VII Festival Internacional da Canção da TV Globo, também em 1972. O relacionamento durou até meados de 1975, ano em que o casal se separou.

Logo em seguida o músico se casou com Glória Vaquer, norte americana e irmã Jay Vaquer, músico que tocava guitarra com Raul há algum tempo. A união do casal resultou no nascimento de Scarlet, a segunda filha do cantor. Glória escreveu e assinou a canção *Sunseed*, do álbum *Novo Aeon* (1975) sob o pseudônimo de Spacey Glow. Glória ainda compôs com Raul a canção *Love is magik*, lançada no compacto simples de 1976, acompanhada da canção *Há 10 mil anos atrás*. Em meio aos problemas de saúde derivados do alcoolismo e do uso de drogas, seu casamento com Glória terminou em 1977.

Na sequência o músico iniciou um relacionamento com Tânia Barreto que durou até meados de 1979. Tânia participou do processo de criação do álbum *Mata Virgem* lançado em 1978, assinando as canções *Pagando Brabo* e a própria *Mata Virgem*. Sua penúltima esposa foi Angela Maria Affonso Costa ou apenas Kika Seixas, como era conhecida e com quem teve mais uma filha, Vivian Seixas. Em relação a parceria musical, Raul e Kika compuseram juntos as canções *Só Pra Variar (Abre-te Sésamo* 1980), *D.D.I*, *Coisas do coração*, *Coração Noturno*, *Quero Mais*, *Segredos da Luz*, *Aquela Coisa* (Raul Seixas, 1983), *Um Messias indeciso*, *Meu Piano*, *Quero ser o homem que sou*, *Canção do vento*, *A geração da Luz*, (Metro Linha 743, 1984) e *Nuit (A Panela do Diabo*, 1989).

Já desligado da gravadora Eldorado, em meados de 1985, separou-se de Kika Seixas e iniciou o relacionamento com sua última esposa, Lena Coutinho. Com a ajuda de Lena, Raul compôs as canções: *Quando acabar o maluco sou eu*, *Paranoia II*, *Loba*, ambas do disco *Uah- Bap- Lu- Bap-Lah- Bein- Bum* de 1987 e *A Pedra do Gênesis*, *Fazendo o que o Diabo gosta*, *Não quero mais andar na contramão*, *Senhora dona Persona* (*A Pedra do Gênesis* 1988). Os diversos relacionamentos conturbados de Raul Seixas podem estar ligados a sua proximidade com alguns ideais propostos pela liberalização sexual advindos da contracultura e do movimento hippie. Algumas dessas ideias podem ser vislumbradas na canção *A Maçã*, gravada no disco *Novo Aeon* de 1975, onde o músico descreve um relacionamento entre um casal que aparentemente passa por uma crise:

Se esse amor/Ficar entre nós dois/Vai ser tão pobre amor/Vai se gastar/Se eu te amo e tu me amas/ Um amor a dois profana/O amor de todos os mortais/Porque quem gosta de maçã/Írá gostar de todas/Porque todas são iguais/Se eu te amo e tu me amas/E outro vem quando tu chamas/Como poderei te/condenar/Infinita tua beleza/Como podes ficar presa/Que nem

santa num altar/Quando eu te escolhi/Para morar junto de mim/Eu quis ser tua alma/Ter seu corpo, tudo enfim/Mas compreendi/Que além de dois existem mais/Amor só dura em liberdade/O ciúme é só vaidade/Sofro, mas eu vou te libertar/O que é que eu quero/Se eu te privo/Do que eu mais venero/Que é a beleza de deitar

O eu lírico do texto defende uma espécie de liberdade no amor e nos relacionamentos afetivos em detrimento da liberdade individual de cada um. Destaca o ciúme e possessão em um relacionamento como vaidade, defendendo assim uma possível abertura no relacionamento. A ênfase na liberdade pode sugerir a forma com que Raul Seixas lidava com seus relacionamentos amorosos e os motivos pelos quais o músico teve uma vida matrimonial conturbada. O tema da canção pode ser relacionado com as mudanças comportamentais, sobretudo dos jovens a partir de novas posturas adotadas em meados dos anos 1960 e que serão melhor discutidas no capítulo 2 da presente dissertação.

Raul Seixas, em meio a uma série de polêmicas que envolviam temas relacionados a contracultura, ocultismo, inúmeros relacionamentos afetivos e sobretudo, uma gama imensa de discos e canções produzidas se constituiu como “pai do rock brasileiro”, título que o músico detém até hoje, 28 anos após sua morte.

Apesar do enorme sucesso de Raul na década de 1970, outros grupos também conquistaram de forma “meteórica” o público com ânsia de novidade musical. Um deles foi o expressivo conjunto Secos & Molhados. Em meados de 1973, a imprensa nacional destacou o surgimento de um novo grupo de música pop com elementos do rock. A banda movimentou o mercado fonográfico brasileiro, chamou a atenção de inúmeros jornalistas, críticos e também englobou em torno de si uma enorme quantidade de fãs de todas as idades.

Em matéria do dia 20 de maio de 1974, cerca de um ano após o surgimento do grupo, o jornalista da Folha de São Paulo, Walter Silva destacava:

Inegavelmente um dos maiores fenômenos artísticos surgidos nos últimos tempos foi o conjunto “Secos e Molhados”. Donos de um bom gosto incrível para um conjunto por muitos rotulado como “pop”, João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso impuseram todo um novo comportamento ao jovem que compra discos. As letras, escolhidas das melhores obras de nossos melhores poetas; o som delicado e simples, aliados à fenomenal interpretação do solista Ney Matogrosso, fizeram do conjunto o que se sabe.¹¹⁰

A fala de Silva salienta as novidades que uniram música e poesia e do bom gosto dos participantes do grupo em termos musicais. Ressalta também as inovações

110 SILVA, Walter. Secos & Molhados e Moracy. **Folha de São Paulo**, 20 de maio de 1974.p.16.

engendradas pelo grupo dentro do mercado de discos do Brasil e as influências que eles tiveram em relação ao comportamento “do jovem que compra discos”. Portanto, a imprensa deixa claro que apesar da música não ter idade, o público alvo do conjunto eram os jovens. Isto está relacionado aos objetivos musicais e políticos dos integrantes dos Secos & Molhados: Ney Matogrosso, Gerson Conrad, João Ricardo e Marcelo Frias, no primeiro momento da banda.

Vindo de uma família de militares, Ney de Souza Pereira, ou apenas Ney Matogrosso, como ficou conhecido no meio artístico, nasceu em Bela Vista, Mato Grosso do Sul em 1º de agosto de 1941. Teve uma vida nômade devido às inúmeras mudanças de cidade decorrentes do trabalho de seu pai. Ney, “saiu de Bela Vista com dois anos, viveu no Recife, até os três, na Bahia até os seis, no Rio de Janeiro até os quatorze, indo depois para Campo Grande, em Mato Grosso do Sul, de onde partiu aos dezessete anos, sozinho, para não voltar mais.”¹¹¹

Durante a infância e adolescência, Ney obteve contato com a música à partir das canções que seu pai ouvia aos fins de semana. “No repertório os grandes da época: Francisco Alves, Nelson Gonçalves, Orlando Silva, Dalva de Oliveira, Ângela Maria, entre outras vozes. Carmem Miranda e Elvira Pagã foram duas divas definitivas na formação artística de Ney Matogrosso, ainda na infância.”¹¹² Sua mãe o levava à Rádio Nacional, e lá teve a oportunidade de conhecer Elvira Pagã de quem já admirava o trabalho. Ney fala sobre a importância da influência de Elvira em sua trajetória artística:

Pirei com aquela mulher, que parecia ter saído do meio da mata. Aquilo era tudo que eu carregava em minha cabeça, como símbolos da floresta, e sintonizou com um lado meu exótico. Nunca mais esqueci aquela imagem e, certo modo, a reproduzi muitos anos depois. Embora não considere meu corpo bonito, aprendi que ele possui Ângulos favoráveis, e passei a utilizar o artifício de só mostrá-lo de determinadas maneiras. Nunca alguém vai me ver relaxado no palco: estou sempre colocado, porque descobri que se você entra numas de que seu corpo é bonito, você passa essa sensação para as pessoas.¹¹³

A fala de Ney informa que a performance e atuação da cantora e vedete Elvira Pagã influenciaram seu projeto estético e performático, que ficou nacionalmente conhecido pela sensualidade na forma de dançar e a exposição do corpo. A expressão artística característica que já acompanhava Ney nos tempos de Secos & Molhados, foi

111 VAZ, Denise. Pires. **Ney Matogrosso: um cara meio estranho**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992. p.36.

112 QUEIROZ, Flávio de Araújo. **Secos & Molhados: transgressão e contravenção**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, 2004.p.65.

113 VAZ, Denise. Op. cit.,p.109.

motivo de atenção por parte da censura do regime militar, conforme será discutido no próximo item dessa dissertação.

Aos dezessete anos, Ney saiu de casa para servir as Forças Armadas (Aeronáutica). Sobre isso o artista comenta: “Tive a lucidez de me mandar cedo de casa (o núcleo da coisa organizada) e viver frontalmente contra o que aquilo tudo representava, incluindo minha expressão artística, também totalmente contrária ao estabelecido.”¹¹⁴ A fala de Ney demonstra suas estreitas ligações com o movimento de contracultura que o motivou a realizar escolhas quando ele se considerava um hippie.

Aos 21 anos, comecei a fazer artesanato, eu tinha um dom nas mãos. Vivi disso durante muitos anos. As boutiques compravam minhas coisas, e vendiam muito caro [...] o movimento hippie era algo latente, pulsando em mim. Quando falou-se em movimento hippie e seus significados, uma explosão atômica foi detonada dentro de mim [...] Todos os anseios, os sonhos de liberdade, fraternidade, união entre as pessoas, não ter preconceitos, detonaram o que já existia comprimido em mim. Nunca mais pude voltar a ser o mesmo. Eu acreditei de fato. Encarei o movimento como uma alternativa para a humanidade. [...] Mas o espírito que se desenvolveu a partir do movimento hippie nunca mais se afastou de mim. Essa pessoa que está aqui é o resultado provocado por um pavio que acendeu dentro de mim, explodiu e revelou.¹¹⁵

As memórias do artista em relação a sua admiração aos preceitos que envolviam o movimento hippie e de contracultura sugerem que parte de suas escolhas artísticas e suas performances estão relacionadas às práticas libertárias que o movimento abarcava. A contracultura, portanto, estava imbricada com a figura artística de Ney Matogrosso e, além disso, se fazia presente também nas suas influências musicais adquiridas na adolescência. Em entrevista para Bené Fonteles, publicada em seu livro de 2002 e intitulado *Ney Matogrosso: Ousar Ser*, o artista comenta que escutava “Janis Joplin, Jimmi Hendrix e Rolling Stones.” Questionado por Fonteles se ele não gostava dos Beatles, Ney responde: “Eu gostava mais dos Rolling Stones, pois os achava mais rebeldes”¹¹⁶ Portanto, Ney fugia dos padrões até mesmo no que diz respeito às suas preferências musicais que estavam circunscritas à um rock mais underground em detrimento do fenômeno jovem mundial Beatles, que fazia estrondoso sucesso durante a década de 1960.

Em meados dos anos 1970, Ney se mudou para o Rio de Janeiro com o objetivo de seguir na carreira de ator. Lá conheceu pessoas que fariam parte, mais tarde, do seu

114 Ibidem. p.151.

115 MATOGROSSO, 2003. Apud QUEIROZ, Flavio. Op. cit., p.98.

116 FONTELES, Bené. **Ney Matogrosso: Ousar ser**. Brasília: Edu-UNB, 2002. p.170.

circuito social no mundo da música. Uma dessas pessoas foi João Ricardo, que já estava à procura de um artista com voz aguda para cantar em uma banda que viria a se chamar Secos & Molhados. Ney de Souza Pereira adotou então, o nome artístico de Ney Matogrosso, não somente em alusão ao seu Estado de origem. O nome também “foi resgatado a partir de sua família, seu pai tinha Matogrosso no sobrenome”¹¹⁷ Com os Secos & Molhados, Ney gravou dois discos em 1973 e 1974 e após algumas divergências, a formação original se dissolveu. Com isso, Ney Matogrosso estabeleceu uma expressiva carreira solo, que conta com mais de trinta discos gravados por diversas gravadoras. João Ricardo Carneiro Teixeira Pinto, português radicado no Brasil devido envolvimento do pai em questões políticas contrárias ao regime Salazarista, nasceu em 21 de novembro de 1949 e chegou ao Brasil em março de 1964, onde encontrou um cenário musical em efervescência. Em entrevista para Flávio Queiróz, Ricardo conta quais eram suas influências musicais:

A música era uma paixão de garoto e começou em Portugal e no Brasil ficou mais forte com o país que eu encontrei: essencialmente musical. Com 13 anos conheci os Beatles e fiquei completamente transtornado. A partir dali eu queria fazer os meus Beatles, Consegui dez anos depois.¹¹⁸

Com uma influência política familiar direcionada à esquerda, João Ricardo não se filiou a partido algum, tampouco aos movimentos de guerrilha, mas seus posicionamentos libertários que iam contra as arbitrariedades do regime militar brasileiro se fizeram presentes nas composições musicais que criou para os Secos & Molhados e que serão melhor discutidas no capítulo 3 desta pesquisa.

Sobre a função do artista e sua formação musical, Ricardo afirma:

Sou autodidata musical. Aprendi os instrumentos que eu queria para compor. Nunca me considerei um músico e sim um compositor. [...] Sempre me coloquei como um artista que não dissociará suas vidas pessoal e artística. O sucesso que tive com a banda era irrelevante senão me permitisse a fazer o que eu gostasse artisticamente.

A fala de João Ricardo deixa claro que sua visão artística estava associada com as motivações e gostos pessoais, portanto, mais do que apenas criar uma banda para vender discos, Ricardo tinha o objetivo de se realizar artisticamente alinhado às suas ambições pessoais. Possivelmente essa assertiva está relacionada ao seu entendimento sobre o conceito de arte e sua aplicação social. Isso porque o compositor declarou: “Considero um artista apenas com uma função, a de que sua arte de um jeito ou de outro

117 QUEIRÓZ. Flávio. Op. cit.,p.69.

118 RICARDO. Apud. QUEIRÓZ. Op. cit.,p.64.

reflita o tempo em que vive e em outras condições até mesmo a projeção de um futuro, mas sempre pela criação e arte.” Portanto, há aqui a ligação entre arte e política e suas aplicações na sociedade.

O relacionamento estreito com as artes e sobretudo, com a música, foi também uma característica presente na trajetória de Gerson Conrardi, ou Conrad, como ficou conhecido no meio musical. Conrad, paulista nascido em 15 de abril de 1952, e “estudou piano dos oito até os onze anos de idade”¹¹⁹. As influências musicais estavam presentes no âmbito familiar e sobre isto o músico afirmou: “Tive contato com a música desde menino. Era a base de educação adotada em casa. Meu avô materno Francisco Zaccaro foi cantor de óperas e lá em casa todos tocavam piano.[...] Logo meu primeiro instrumento foi o piano.” Entretanto, devido a uma fratura no braço direito e impossibilitado de tocar piano, Conrad optou pelo violão.

Toda minha iniciação nesse campo teve como base a Escola de Terrega que é mais clássica e menos flamenca. Minhas influências, fora essa base mais erudita, este mesmo no conceito de rock- popular. Em verdade me apaixonei cedo pelos Beatles e já adorava Chuck Berry ou mesmo Elvis antes disso. Da mesma forma me encantava a nossa música popular. Tom, Chico e etc.¹²⁰

Em meio aos estudos de violão e da paixão pela música, Conrad estudou Arquitetura. Iniciou o curso na USP em 1970, mas trancou o curso em 1973 devido os compromissos com a banda Secos & Molhados. Após a dissolução do conjunto, Gerson retomou os estudos em 1976 e se formou em 1979.

A formação original do grupo tinha como baterista o argentino Raul Carlos Frias, ou Marcelo Frias, como ficou conhecido. Frias já estudava bateria na Argentina desde 1965 e veio para o Brasil com o objetivo de tocar com os Beat Boys, banda que fez sucesso a partir de suas apresentações com músicos da MPB nos festivais da canção dos anos 1960. “Durante esse movimento, tocou com Caetano Veloso, fazendo o som da bateria da canção *Alegria/Alegria*. Paralelo a esse evento gravou com nomes de grande expressão artística da MPB, como Gal Costa, fazendo os arranjos de percussão da canção *London/ London*.”¹²¹

Frias integrou os Secos & Molhados como músico efetivo da banda durante a gravação do primeiro disco de 1973, inclusive aparecendo na capa do disco. Entretanto, logo em seguida Marcelo passou a acompanhar o conjunto como músico de apoio em

119 QUEIRÓZ, Flavio. Op. cit., p.70.

120 CONRAD. Apud. QUEIRÓZ. Op. cit.,p.70.

121 QUEIRÓZ. Op. cit., p.70.

shows no Brasil e no exterior bem como no estúdio. Sobre a presença e saída precoce de Marcelo da banda, Conrad explicou: “Marcelo Frias este na capa do primeiro disco porque, naquele momento, ele fazia parte integrante do grupo e sua saída se deu logo após o disco ser lançado. Fato este de opção do próprio Marcelo.”¹²²

A duração do conjunto Secos & Molhados com sua formação original composta por Ney Matogrosso, João Ricardo e Gerson Conrad foi extremamente curta. A dissolução do grupo em 1974, logo após o lançamento do segundo disco, está relacionada à divergências entre os integrantes e questões financeiras.

1.3 Rock sob censura: Raul Seixas, Secos & Molhados e a repressão do Regime Autoritário

A partir dos mecanismos repressivos do governo autoritário e tendo em vista aspectos das trajetórias artísticas e de vida das personagens em análise nessa dissertação, o presente item tem como objetivo estabelecer as relações entre os artistas supracitados com a censura e as imposições do governo militar durante os anos 1970. Tanto Raul Seixas quanto o conjunto Secos e Molhados, sofreram de alguma forma com a censura daquele momento da vida política e cultural brasileira. Apesar de suas produções musicais estarem circunscritas ao período de transição do governo considerado “linha dura” de Médici para o governo de Geisel, reconhecido como um momento de abertura política.

Maika Carocha aponta algumas contradições no que diz respeito a censura no período de “abertura” política brasileira. Ao analisar documentos produzidos pelos órgãos de censura do governo federal, a autora constatou que “ao contrário da censura feita à imprensa, a censura musical não teve correspondência com o período de maior repressão do regime militar (1968-1973).”¹²³ No caso da música o que houve a partir de meados dos anos setenta foi a intensificação da censura. Portanto, há que se ressaltar aqui, como já mencionado no item anterior, a dualidade na proposta de abertura. Se por um lado havia a intenção de distensão política a partir de um certo “abrandamento” do regime, por outro, o governo Geisel e seus órgão trataram com muita cautela os assuntos relativos à moral, aos bons costumes, às famílias e à política presentes nas

122 CONRAD. Apud. QUEIRÓZ. Op. cit.,p.71.

123 CAROCHA, Maika. L.Op. cit.,p.14.

produções musicais de forma incisiva. Este foi um acontecimento de cunho moralista e certamente político em meio ao “processo de abertura integrando um discurso ético moral que permeou todo o aparelho repressivo montado pela ditadura militar brasileira.”¹²⁴

Os censores rejeitaram algumas composições do músico, sendo *Óculos escuros* uma das canções proibidas mais emblemáticas. Escrita por Raul em parceria com Paulo Coelho em meados de 1973, a letra original dizia o seguinte:

Quem não tem colírio, usa óculos escuros [...] Essa luz tá muito forte tenho medo de cegar/Os meus olhos tão manchados com teus raios de luar//Eu deixei a vela acesa para a bruxa não voltar/Acendi a luz do dia para a noite não chiar/Quem não tem colírio, usa óculos escuros/Quem não tem papel dá o recado pelo muro/Quem não tem presente se conforma com o futuro/Já bebi daquela água quero agora vomitar//Uma vez a gente aceita, duas tem que reclamar/A serpente está na terra o programa está no ar/Vim de longe de outra terra pra morder teu calcanhar/Quem não tem papel dá o recado pelo muro/Quem não tem presente se conforma com o futuro/Essa noite eu tive um sonho, eu queria me matar/Tudo tá na mesma coisa, cada coisa em seu lugar/Com dois galos a galinha não tem tempo de chocar/Tanto pé na nossa frente que não sabe como andar/Quem não tem colírio, usa óculos escuros/Quem não tem papel dá o recado pelo muro/Quem não tem presente se conforma com o futuro.

A letra original, continha inúmeros elementos que eram nitidamente críticas ao governo militar brasileiro, dentre elas: a) o trecho “quem não tem presente se contenta com o futuro” em alusão a uma possível esperança no quadro político brasileiro; b) “quem não tem papel dá o recado pelo muro”, que pode estar relacionado às inúmeras pichações com a frase “abaixo a ditadura” comuns durante o regime autoritário; c) “Já bebi daquela água e agora quero vomitar” e “uma vez a gente aceita, duas tem que reclamar”, também questionando o regime autoritário brasileiro, que já havia sido instituído durante o governo Vargas e posteriormente pelo golpe de 1964 e às imposições feitas por estes regimes; d) “Vim de longe de outra terra pra morder seu calcanhar” onde o músico possivelmente mostrava que a partir de novas posturas, como sociedade alternativa, por exemplo, poderia se combater ao regime militar; e) “tanto pé na nossa frente que não sabe como andar” em uma referência ao mau comando do país pelos militares e sua falta de estrutura para combater os problemas sociais e também políticos do Brasil.

A letra certamente incomodou os censores que vetaram a canção inúmeras vezes, tanto que posteriormente ela foi gravada com o título de *Como Vovó Já Dizia* e com a letra totalmente modificada.

124 Ibidem, p.15.

O parecer dos censores acerca da *Óculosescuros* dizia o seguinte:

Gênero: protesto social; Linguagem: direta, como veículo de mensagem subversiva; Tema: sóciopolítico; Mensagem: negativa, induz flagrantemente ao descontentamento e insatisfação no que tange ao regime vigente e incita a uma nova ideologia, contrária aos interesses nacionais... A gravação em tape da melodia em epígrafe, apresenta relevante predominância do ritmo sobre a letra musical, dissonância esta elaborada propositalmente, para que a linha melódica desviasse o interesse, atenção e cuidado que a letra exige, uma vez que a mesma é indubitavelmente estruturada em linguagem ora ostensiva, ora figurada, com o propósito de vilependiar e achincalhar a atual conjuntura sóciopolítico nacional. Isto exposto e calcado no Decreto 20493, art. 41, itens d e g, sou pela NÃO LIBERAÇÃO da referida composição, ou seja, de ÓCULOESCUROS¹²⁵

Após o veto da canção, em 1974, portanto um ano após a primeira tentativa, Raul Seixas enviou novamente a canção para a divisão de censura e recebeu o seguinte parecer:

Letra musical que apresenta, numa linguagem subjetiva e mensagem subliminar, a inconformidade com o Status Quo do Brasil atual, contra suas diretrizes políticas, podendo incitar atitudes ou reações negativas contra o regime vigente. Sugerimos a não liberação.¹²⁶

Esse segundo parecer, de forma mais enxuta, sintetizou os motivos pelos quais a canção foi mais uma vez vetada, sob a justificativa de que a narrativa textual da música poderia incitar reações “negativas contra o regime vigente.” Nesse trecho fica claro que havia certo receio em relação às possíveis consequências da liberação de uma canção com conotação política lançada pelo músico, que em 1974 alcançava expressivo sucesso na indústria fonográfica do país e poderia desta forma influenciar os posicionamentos políticos de seus ouvintes.

Ainda em 1974, Raul Seixas e Paulo Coelho criaram a trilha sonora nacional para a novela da Rede Globo, *O Rebu*, que continha entre suas faixas a canção *Óculosescuros* com a letra modificada e com o título de *Como vovó já dizia*. Além disso, no disco estava a canção *Murungando*, que também teve problemas com a censura e cuja letra é a seguinte:

Levanta a cabeça mamãe/ Levanta a cabeça papai/Levanta a cabeça hipão/ E tira seus olhos do chão/O chão é lugar de pisar/Levanta a cabeça vovó/Levanta a cabeça povão/Levanta a cabeça vovô/Pá turma do amor e da

125 Parecer nº 10207/73 da Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento da Polícia Federal. Brasília: 12/11/1973, vide em Processo nº 562.p.04. Disponível em: <http://sian.an.gov.br/> Acesso em: 09/07/2017.

126 Parecer nº 14685/74 da Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento da Polícia Federal. Brasília: 24/04/1974, vide em Processo nº 562. p.08. Disponível em: <http://sian.an.gov.br/> Acesso em: 09/07/2017.

paz/Levanta a cabeça rapaz/Não tenho outra coisa a dizer/Que eu sou mais eu que você¹²⁷

A narrativa textual sugere que o povo naquele momento andava de cabeça baixa devido às truculências cometidas pelo governo militar, que não tolerava seus opositores. Além disso, o músico clama para que as pessoas modifiquem seu comportamento, pedindo resistência aos mandos e desmandos do governo. Pode-se notar também certa crítica ao movimento hippie e seus ideais de paz e amor. Apesar da proximidade de Raul com os movimentos contraculturais, nessa canção o músico parece pedir que o “hipão” extrapole seus discursos de paz e amor e levante a cabeça, possivelmente para fazer oposição ao regime autoritário. Sobre essa canção a divisão de censura federal afirmou o seguinte:

Considerando que: a) a letra musical ora submetida à análise censória permite conotação política; b) o autor, através de metáforas, implicitamente, diz que o povo anda cabisbaixo e o induz a levantar a cabeça; c) na realidade, exortando o povo, ele está fazendo da música um meio para atingir o fim; d) de acordo com a alínea d, do art. 41, do Decreto 20493/46, a referida letra não deve ser aprovada. É o meu parecer, salvo melhor juízo.

Apesar da recomendação dos censores tanto a canção *Óculos escuros* quanto *Murungando* foram liberadas para gravação em dezembro de 1974, para compor a trilha sonora da novela. A primeira com inúmeras alterações na letra e a segunda com a alteração nas palavras “hipão” para “irmão”.

Em 1973, Raul Seixas enviou para a censura a canção *Check Up*, a proposta da letra inicial dizia:

Acabei de dar um check-up geral na situação,/O que me levou a reler "Alice no País das Maravilhas"/Já chupei a laranja mecânica e lhe digo mais,/Plantei a casca na minha cabeça/Acabei de tomar meu Diempax,/Meu Valium 10 e outras pílulas mais./Duas horas da manhã recebo nos peito/Um Triptanol 25./E vou dormir quase em paz./E a chuva promete não deixar vestígio...

A divisão de censura vetou a canção sob a justificativa de que a letra possuía um “condicionamento a tranquilizantes que resulta em dependência física. Deixa de ser liberada por ser inconveniente o ‘conteúdo’”.¹²⁸ Para conseguir gravar a canção, em meados de 1988, o músico substituiu as palavras “Diempax” por “Quilindrox”, “Valium 10” por “discomel” e “Triptanol 25” por “ploc lus 25”. Interessante notar o

127 SEIXAS, Raul (Compositor). *Murungando*. In: *O Rebu* (LP). Vários Artistas. Rio de Janeiro: Som Livre, 1974.

128 Parecer nº 19699/73 da Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento da Polícia Federal. Brasília: 12/04/1973. Vide em Processo nº 4084. p.01. Disponível em: <http://sian.an.gov.br>> Acesso em: 09/07/2017.

caráter moral da censura ao trabalho de Raul nessa canção. Por mais que se tratasse de medicamentos utilizados por diversas pessoas para os mais variados tratamentos psiquiátricos, os censores julgaram como um tema inconveniente para ser discutido em uma música. Também é interessante notar que o músico só conseguiu gravá-la quinze anos mais tarde, o que indica que possivelmente a censura tenha interferido tanto na canção, que o músico preferiu deixá-la de lado por mais de uma década. Aqui, cabe ressaltar a contradição presente no regime. Se por um lado preocupavam-se com o desenvolvimento capitalista no país. Do outro, praticavam uma censura antiquada que atrapalhava negócios importantes no mercado editorial, no jornalismo e no entretenimento.

Durante a década de 80, Raul Seixas continuou tendo problemas com a censura, que questionou sua canção *Rock das Aranhas*. Gravada no disco *Abre-te Sésamo* (1980), a narrativa textual emite:

Subi num muro do quintal/ E vi uma transa que não é normal/E ninguém vai acreditar/Eu vi duas mulher botando aranha pra brigar [...]/Meu corpo todo se tremeu/E nem minha cobra entendeu/Cumé que pode duas aranha se esfregando?/Eu tô sabendo, alguma coisa tá faltando [...]/Deve ter uma boa explicação/O que é que essas aranha tão fazendo ali no chão?/Uma em cima outra embaixo/E a cobra perguntando, onde é que eu me encaixo? [...]/Soltei a cobra e ela foi direto/Foi pro meio das aranha/Pra mostrar cume que é certo/Cobra com aranha é que dá pé/Aranha com aranha, sempre deu em jacaré/É minha cobra, cobra com aranha/Com as aranha./Vem cá mulher deixa de manha/Minha cobra quer comer sua aranha/É o rock das aranha.

A música faz referência ao relacionamento homossexual entre duas mulheres e faz uma crítica à relação. A censura se incomodou com o teor da letra, que foi vetada e posteriormente liberada, após inúmeros recursos encaminhados pelo músico e pela gravadora. Ainda que a liberação da canção ocorreu, o disco *Abre-te Sésamo* foi lançado com uma faixa amarela, com letras garrafais dizendo “censurado”. Além disso, no verso da capa do disco havia a frase: “por determinação do Conselho Superior de Censura, decisão 29/80, a música *Rock das Aranhas* tem proibida sua execução em emissoras de rádio e tv.”¹²⁹ Nitidamente, a censura nesse caso, estava relacionada às questões de moralidade e ao choque que causava a relação homossexual.

O que ocorreu com a canção *Rock das Aranhas* vai de encontro com o que Cecília Heredia chamou de “censura parcial”, que consistia em “aprovar canções, mas proibir sua apresentação em locais públicos, ou vetar a venda para menores de 18 anos e

129 SANTOS, Paulo. **Raul Seixas a mosca na sopa da ditadura militar: censura, tortura e exílio (1973-1974)** Dissertação. (Mestrado em Sociologia política) Pontífica Universidade Católica de São Paulo, 2007, p.109.

a execução em locais permitidos a esse público juvenil.”¹³⁰ Heredia explica que a homossexualidade era constantemente caracterizada de forma pejorativa, “sendo consideradas ‘sintomas de uma doença’ e denominadas pelos técnicos de ‘antossociais’[...] a menção ao tema era considerada deseducativa [...] podendo levar, principalmente os jovens, a ‘reproduzir’ os atos que eram descritos nas canções.”¹³¹

No disco de 1983, *Carimbador Maluco*, gravado pela Eldorado, Raul Seixas teve problemas com a censura em quatro canções que posteriormente foram liberadas para gravação São elas: *Capim Guiné*¹³², *Babilina*, *Não fosse o Cabral*¹³³ e *Quero Mais*¹³⁴. A primeira delas segundo a censura fazia alusão à plantação de maconha. Já *Babilina* conta a história de um homem casado com uma garota de programa que sofria por não ter exclusividade em relação à mulher amada. *Não fosse o Cabral* trata de uma crítica à situação brasileira, fazendo insinuação aos altos impostos e uma crítica à classe artística no Brasil. A canção *Quero Mais*, gravada em parceria com a cantora Wanderléia, que conta a história amorosa de um casal.

Por fim, no disco *Metro Linha 743* datado de 1984 e gravado pela Som Livre, Raul teceu ácidas críticas ao Exército Brasileiro, através da canção *Mamãe eu não*

130 HEREDIA, Riquino Cecília. **Caneta e a tesoura**: dinâmica e vicissitudes da censura musical no regime militar. Dissertação. (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2015.p. 70.

131 HEREDIA, Cecília. Op. cit., p.115.

132 Plantei um sítio, no sertão de Piritiba/Dois pés de guataiba, caju, manga e cajá/Peguei na enxada como pega um catingueiro/Fiz aceiro bote fogo, vá vê como é que tá./Tem abacate, genipapo e bananeira/Milho verde, macaxera, como diz no Ceará/Cebola, coentro, andu, feijão de corda/Vinte porco na engorda, inté gado no currá!/Com muita raça, fiz tudo aqui sozinho/Nem um pé de passarinho veio a terra semeá/Agora veja, cumpadi a safadeza/Cumeçô a marvadeza, todo bicho vem pra cá/Num planto capim guiné/Pra boi abaná rabo/Tô virado no diabo, tô retado cum você/Tá vendo tudo e fica ai parado/Cum cara de veado que viu caxinguelê/Sussuarana só fez perversidade/Pardal foi pra cidade/Piruí minha saqué, qué, qué/Dona raposa só vive na mardade/Me faça a caridade, se vire e dê no pé/Sagüim trepado no pé da goiabeira/Sariguê na macaxera, em inté tamanduá/Minhas galinhas já num ficam mais paradas/E o galo de madrugada, tem medo de cantá.

133 Tudo aqui me falta, a taxa é muito alta/ Dane-se quem não gostar/Miséria é supérfluo, o resto é que tá certo/Assovia que é pra disfarçar/Falta de cultura, ninguém chega à sua altura/Oh Deus! Não fosse o Cabral/Por fora é só filó/Dentro é mulambo só/E o Cristo já não agüenta mais/Cheira fecaloma/E canta .La Paloma./Deixa meu nariz em paz/Falta de cultura, ninguém chega à sua altura/Oh Deus! Não fosse o Cabral/E dá-lhe ignorância, em toda circunstância/Não tenho de que me orgulhar/Nós não temos história, é uma vida sem vitórias/Eu duvido que isso vai mudar/Falta de cultura, pra cuspir na estrutura/E que culpa tem Cabral?

134 Cheiro de mato, cheiro morno, seu chamego, tenho sede/O seu suor é água que eu quero beber/Lhe faço festa, faço dengo, lhe mordendo/E essa coisa vai crescendo e eu me derramo em você/Ai, ai, ai, eu quero mais/Ai, ai, ai, eu quero muito mais/O nosso beijo é doce que nem rapadura/É uma dor que não tem cura, que é bom de deixar roer/O mundo pára, enrolado nesse abraço/E no disparo do compasso, a gente mexe sem querer /Eu quero mais, muito mais dessa/brincadeira/Se enrolando na esteira, coisa boa de brincar/Eu sou que nem um vira-lata vagabundo/Meu maior prazer do mundo, é ter você pra farejar

queria, interpretada por Raul em parceria com sua então esposa Kika Seixas. A letra conta a história de um menino que quer seguir no caminho da música e sua mãe lhe aconselha a largar esse “sonho” para servir o exército. Raul enxerga essa instituição como algo falho e problemático, tecendo desta forma uma crítica aos militares:

Larga dessa cantoria menino/Música não vai levar você lugar nenhum/Peraí mamãe, guenta aí/Mamãe, eu não queria/Mamãe, eu não queria/Mamãe, eu não queria/Servir o exército/Não quero bater continência/Nem pra sargento, cabo ou capitão/Nem quero ser sentinela, mamãe/Que nem cachorro vigiando o portão/Não![...]/Desculpe, vossa excelência/A falta de um pistolão/É que meu velho é soldado/E minha mãe pertence ao exército de salvação/Não!/Marcha soldado, cabeça de papel/Se não marchar direito vai preso pro quartel/Sei que é uma bela carreira/Mas não tenho a menor vocação/Se fosse tão bom assim mainha/Não seria imposição/Não!/Você sabe muito bem que é obrigatório/E além do mais você tem que cumprir com seu/Dever com orgulho/Mamãe eu não queria/Você sabe muito bem que é obrigatório/E além do mais você tem que cumprir com seu/Dever com orgulho e dedicação/Mamãe eu morreria/Pela causa meu filho, pela causa/Mamãe eu não queria/O exército é o único emprego pra quem não/Tem nenhuma vocação, mulé/Mamãe, mamãe/Eu

A Divisão de Censura liberou a canção tendo no verso do álbum a observação: “radiofusão e execução pública proibidas em virtude da música ter sido vetada pelo Departamento de Diversões Públicas da S.R. do Departamento da Polícia Federal.”¹³⁵ Logo, somente quem comprasse o disco poderia ouvir a canção. Deste modo, sem a execução nas rádios, redes de televisão e shows, Raul não iria “influenciar” seus ouvintes a problematizar ou questionar o exército e suas funções.

Além da censura, o regime militar brasileiro condenou Raul Seixas a prisão e ao exílio. Os motivos pelos quais o músico teve sua prisão decretada pelos militares foi relacionada à apreensão de gibis-manifesto que pregavam a construção da sociedade alternativa e que foi visto pelos militares como uma possível célula subversiva. O gibi-manifesto foi lançado em “julho de 1973, durante o show de lançamento do álbum *Krig-há Bandolo!*, no Teatro das Nações, em São Paulo”¹³⁶. *A Fundação de Krig-Há*, como foi chamado, contava com a coautoria de Paulo Coelho e desenhos artísticos de Adalgisa Rios, naquele momento esposa de Paulo. O gibi continha elementos que contestavam direta ou indiretamente as formas de governo, dentre elas o governo militar e a repressão pelo qual o Brasil passava em meados dos anos 1970.

Segundo Paulo dos Santos, a criação dos personagens da capa baseava-se em “figuras enigmáticas com características gregas ou fenícias, que aparentavam lutar

135 SANTOS, Paulo. Op. cit., p.112.

136 SANTOS, Paulo. Op. cit., p.87.

contra uma tormenta que dificultava o controle do barco que os conduzia ao sol. Provavelmente, a tormenta, metaforicamente, era a ditadura militar e o sol representava o fim da opressão vivida pelo país.”¹³⁷



Figura 1- Capa do Gibi-Manifesto¹³⁸

137 Ibidem. p.88.

138 Todas as imagens relacionadas ao Gibi- Manifesto e à Sociedade Alternativa foram retiradas do site de Paulo Coelho. Disponível em: < <http://paulocoelho.com/fundation/sociedade-alternativa.php>> Acesso em: 05 de maio de 2017.

Logo no início do Gibi- Manifesto, os autores ensinavam seu público a como construir um estilingue. O chamado projeto badogue ensinava como produzir um instrumento, que segundo os autores “não servia apenas para matar passarinhos”, possivelmente em uma referência às opções que a população tinha para resistir ao governo autoritário. Este “levante” popular contra a figura dos governos fica em evidência à partir da citação do nome Spartacus, escravo conhecido por rebelar-se contra seus proprietários na Roma antiga e que tornou-se um símbolo de resistência.



Figura 2- Como construir seu badogue

Em inúmeras páginas do Gibi-Manifesto, bem como nas entrevistas de Raul Seixas, há referências constantes ao Monstro Sist, uma forma de governo, seja capitalista ou ditatorial, que reprime os anseios da população. Essa crítica à repressão fica bem evidenciada nas páginas do Gibi que diz:



Figura 3- Artigo 2000

O texto do quadrinho deixa clara a crítica ao sistema autoritário e a falta de participação popular nas decisões advindas do governo. Chamado no gibi pelos autores

de “carrasco”, ele impede a população de pensar ou sonhar e por isso as pessoas vivem cabisbaixas. Apesar disso, o quadrinho final tem uma conotação esperançosa quando cita alguns “focos de luz”. Como se ainda houvesse motivos para acreditar que a situação política melhoraria com o tempo, à partir da resistência popular. As ideias engendradas pelos autores do gibi defendiam a desvinculação dos homens do sistema, que na ótica deles era algo extremamente nocivo e controlador. Para isto, induziam as pessoas a aprofundarem-se no Krig- Há, ou seja, na destruição das crenças, verdades, culturas e políticas estabelecidas. Desse modo, escreviam os autores:

Cada homem tem seu caminho e sua forma de agir. A nossa foi Krig-há. Destruiremos, sem compromisso algum as crenças e opiniões arraigadas durante séculos de cultura. Somos mais parecidos com bárbaros que com Robespierre. Aprendemos a ler no grande livro os segredos da chuva e das pedras. Krig-há é apenas o estágio do momento. Eis o estágio: procurar, junto com todos, a forma de expressar tudo que a imaginação pretende nos dizer. Sair do Monstro Sist porque ele está gangrenado e em breve morrerá, arrastando todos que ainda estão com ele. Em todas as partes do mundo as pessoas procuram e se unem, com um objetivo: imaginação, a ponte para o passo.¹³⁹

A crítica dos autores extrapola o governo militar. Eles citam a intenção de destruir as convenções relacionadas às opiniões e crenças seguidas pelas sociedades. Havia uma clara intenção de romper com alguns padrões culturais, morais e políticos, fato que direciona a criação deste material com as discussões relacionadas à contracultura e o movimento de jovens que criticavam os padrões da sociedade capitalista ocidental em meados das décadas de 1960 e 1970.

Nesse sentido, a intenção do manifesto era "explicar" as músicas do disco através das ideias do texto, sugerindo que a "chave da compreensão do long-play estava em ouvir o disco lendo 'A Fundação de Krig-Há'", conforme a contracapa informava. “O texto redigido por Raul Seixas e Paulo Coelho se valia de uma linguagem apocalíptica, recheada de humor e ironia, enfatizados através dos desenhos de Adalgisa Rios.”¹⁴⁰

Logo após o lançamento do gibi, que ocorreu juntamente com o lançamento do disco *Krig- Há Bandolo!*, os autores realizaram uma espécie de passeata nas ruas do Rio de Janeiro ao som da música *Ouro de Tolo*. A procissão, nas palavras de Raul, marcou o

139 Gibi- Manifesto Krig-há. Apud. Santos, Paulo. Op. cit.,p.94.

140 NETO, José Rada. **As aventuras de Raul Seixas no campo musical: trajetória artística e relações com a indústria fonográfica.** (1967-1974). Dissertação. Mestrado em Sociologia Política. Centro de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Federal de Santa Catarina, 2012. p.249.

início da Sociedade Alternativa, e sobre isso o músico disse o seguinte para os jornalistas do O Pasquim, em 1973:

[...] essa sociedade promove acontecimentos. O primeiro foi o LP. O segundo foi uma procissão que foi muito bem-sucedida, foi muito bonito. A gente levou uma bandeira na rua. Uma explosão. Porque vocês sabem que tem havido uma série de implosões. Nós saímos à rua, cantando, foi muito bonito. E a terceira foi esse show de teatro, esse show que nós estamos fazendo agora. E a quarta vai ser o Piquenique do Papo. Nós vamos convidar todos os artistas, de todos os campos, os comunicadores, de artes plásticas, de cinema, de teatro. E vamos fazer um piquenique bem suburbano, no Jardim Botânico. Levando galinha, sanduíche. Todo mundo. Pra conversar.[...] ¹⁴¹

Não temos informações que dêem conta que o encontro realmente aconteceu. Mas, as intenções do artista, segundo a entrevista, era de englobar o maior número de pessoas em torno da Sociedade Alternativa, ou Cidade das Estrelas, como o músico a chamava. Essa proposta estava relacionada a criação de novos valores comportamentais e no auxílio na libertação das pessoas. Nesse sentido a proximidade de Raul com o ocultismo de Aleister Crowley e a Lei de Thelema, ¹⁴² foram essenciais para a formação dos princípios em torno da construção da Sociedade Alternativa.

Além da pregação dos valores da Sociedade Alternativa, Raul Seixas adotou um símbolo responsável por caracterizar o movimento: a cruz egípcia ansata, ou *ankh*, associada a uma chave.



Chave da Sociedade Alternativa ¹⁴³

A cruz ansata é um símbolo presente na mitologia egípcia e tem ligação com os conceitos de vida e eternidade. “A chave, simbolicamente, abre os portais dos mistérios

141 SEIXAS, Raul. O Pasquim, Nov. 1973. In: **Raul Seixas por ele mesmo**. Op. cit., p.85-86.

142 Princípio que está relacionado à Liberdade do Indivíduo e de seu crescimento em Luz, Sabedoria, Compreensão, Conhecimento e Poder. A lei de Thelema está presente no Livro da Lei, escrito por Aleister Crowley em 1904. E, propõe uma mensagem de revolução do pensamento humano, da cultura e religião baseados no princípio de "Faze o que tu queres há de ser toda a Lei. Amor é a lei, amor sob vontade", ambos presentes nas composições musicais de Raul Seixas.

143 Imagem retirada do site de Paulo Coelho.

iniciáticos. Ou seja: era a representação esotérica de uma sociedade que colocasse a livre manifestação da vida em primeiro plano.”¹⁴⁴

A criação do Gibi-Manifesto associada à fundação da Sociedade Alternativa e a ampla divulgação por parte de Raul Seixas dessa nova “filosofia”, não agradou o governo que associou tal movimento a posicionamentos subversivos. Essa associação, embora equivocada, rendeu ao músico uma ordem de prisão para prestar esclarecimentos às autoridades:

INFORMAÇÃO S/N J.G.M./74 S.B.O. Do: Responsável pela Turma de Capturas do S.B.O. Ao: Sr. Chefe da Seção de Buscas Ostensivas Assunto: Raul Seixas - Compositor (P.B. SP/SAS nº0967) Ref: P.B. (Pedido de Busca) 191-74, do E-I EXDI/ 2657/74 D.O. nº 1472 de 02/05/1974.Senhor Chefe: Cumprindo o solicitado no P.B.-SP/SAS nº 0967, referente ao PB 191/74 E-I EX-DI (Departamento de Informações) 2657/74, esta turma diligenciou e apurou o seguinte: a) Raul Santos Seixas a192 cerca de dois anos não reside à Rua Almirante Pereira Guimarães, 72 Apto 202, no Leblon, conforme consta no P.B., e sim à Av. Eptácio Pessoa, 54 Apto 307, Lagoa. b) Convidado que foi aqui comparecer o fez no dia de hoje acompanhado do compositor Paulo Coelho de Souza (Paulo Coelho), companheiro de Adalgisa Eliana Rios de Magalhães, com a qual vive maritalmente. c) Visto o item nº 2 do P.B. determinar localização e prisão de Paulo Coelho e Adalgisa Rios, procedi a detenção de Paulo Coelho como também de Adalgisa Rios. d) Imediatamente foi feita a apreensão de aproximadamente de 33 pacotes contendo cada um 200 folhetos denominados (gibi) com o título. A Fundação de Krig-há., nas residências: Av. Eptácio Pessoa, 54 Apto 307 (19 pacotes) onde reside Raul Seixas e na Av Padre Leonel Franca, 110 Apto 102, fundos (4 pacotes), onde reside Paulo Araripe (tio de Paulo Coelho). e) Esclareço a V.Sa., que, a distribuição do material apreendido, foi feita em setembro de 1973, nos teatros Das Nações, em São Paulo e Tereza Raquel, no Rio de Janeiro- GB. f) Assim se qualificam os detidos: Adalgisa Rios e Paulo Coelho de Souza, brasileiro, branco, solteiro, natural do Estado da Guanabara, nascido em 27/08/1947, filho de Pedro Queima Coelho de Souza e de dona Lygia Araripe Coelho de Souza, tendo a profissão de compositor e portador da Cédula de Identidade emitida pelo Instituto Félix Pacheco nº 2.095.515 e residindo atualmente à Rua Voluntários da Pátria, 54 Apto 402.¹⁴⁵

O documento menciona a figura de Raul Seixas, entretanto destaca a prisão apenas de Paulo Coelho e sua esposa Adalgisa. Apesar disso, Raul abordou o tema da prisão em diversas entrevistas que concedeu a imprensa. O músico destacou também alguns detalhes relacionados às torturas sofridas por ele enquanto estava detido, bem como aspectos de seu período no exílio.

144 BOSCATO, Luis Alberto de Lima. **Vivendo a sociedade Alternativa**: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem. Tese (Doutorado em História) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. p.60.

145 Parecer de Jayr Gonçalves da Motta. Responsável pela Turma de Capturas/DOPS, Matr. 66425 In: Pasta: 003, Setor: Certidões, p.380. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Apud. Santos, Paulo. Op. cit.,p.132.

Quando questionado sobre os motivos de seu exílio por Walteson Sardenberg da *Revista Amiga*, em 1982, Raul Seixas explicou:

Foi em 74 e acabou sendo uma experiência traumática na minha vida. Tentamos fundar na Bahia a Cidade das Estrelas, de uma maneira totalmente alternativa. Havia arquitetos, advogados, engenheiros, uma pá de gente querendo morar na cidade. O embasamento de tudo era aquilo [...] a concepção do Novo Aeon com toda aquela transação do pensador Aleister Crowley, que viveu no começo do século. Eu entrei fundo naquilo tudo, sabe. Mas um certo dia eu estava em casa, foi no primeiro apartamento que comprei na minha vida, pela Caixa Econômica. Então entraram os agentes. Minha mãe, que estava passando uns dias conosco, ficou assustadíssima, não entendeu nada na época. [...] Os agentes revistaram a casa toda, deixaram tudo de pernas para o ar, à cata de papéis sobre a Cidade das Estrelas. [...] Depois disso, bicho, foi fogo. Prisão, exílio, aquilo tudo. [...] Fui convidado a sair do país.¹⁴⁶

Cinco anos mais tarde, Raul Seixas foi questionado a dar mais detalhes de sua detenção para a *Revista Bizz*. O músico destacou na entrevista sua falta de entendimento acerca de sua prisão:

Até hoje eu não sei realmente qual foi o motivo. Mas veio uma ordem do I Exército e me detiveram no Aterro do Flamengo. Me levaram para um lugar que eu não sei onde era... tinha uns cinco sujeitos... bom, eu estava... imagine a situação... eu estava nu com uma carapuça preta que eles me colocaram. E veio de lá mil barbaridades: choques em lugares delicados... tudo para eu poder dizer os nomes das pessoas que faziam parte da Sociedade Alternativa que, segundo eles era um movimento revolucionário contra o governo. O que não era. Era uma coisa mais espiritual... eu preferia dizer que tinha pato com o demônio a dizer que tinha parte com a revolução. Então foi isso me levaram, me escoltaram até o aeroporto.¹⁴⁷

Dessa mesma forma, a incompreensão sobre a prisão, tortura e exílio de Raul foi destacada em um depoimento de sua mãe Maria Eugênia Seixas, que explicou:

[...] Ele estava em dificuldades, mas não me disse por telefone o que era, que acho que ele não podia falar, quando eu cheguei lá tinha um na porta tinham quatro... tinham duas, duas viaturas e quatro, é... homens muito fortes que é... pertenciam ao DOPS né? Estavam lá, vasculharam a casa toda e sabem como é que fazem? Desarrumaram tudo procurando coisas subversivas, tudo por causa de um folheto que ele distribuía na época, nos shows que foi a Sociedade Alternativa, que foi feita por Paulo Coelho e Adalgisa. O governo achou que aquilo era subversivo, então prendeu ele, Raul, depois de vasculhar a casa toda, tudo, de uma forma bárbara, e... eu estarecida assistindo, que eu nunca tinha visto aquilo, fiquei horrorizada, eles não tocaram em mim, não me perguntaram nada, não abriram minha mala. Mas a casa inteira, até a menininha, que hoje está com 18 anos, eles tiraram até a fralda da menina, tiraram a roupa toda pra ver se tinha alguma coisa escondida, uma coisa horrível, absurda! Eu fiquei chocada e levaram Raul, Raul disse: vocês me disseram que não era pra me levar que era pra levar as coisas que tinham aqui, como que vão me levar? Levaram e foi uma coisa dolorosa pra nós, eu a mulher dele que era americana e a menina. Isso lá pras

146 SEIXAS, Raul. *Revista Amiga*. 1982. Apud **Raul Seixas por ele mesmo**. Op. cit., p.128.

147 SEIXAS, Raul. Entrevista concedida à revista *Bizz*. Março de 1987. Apud **Raul Seixas por ele mesmo**. Op. cit., pp.145-146.

3 ou 4 horas, depois de uma noite de terror, eram 3 pra 4 horas da madrugada, Raul foi liberado, mas depois de apanhar muito, entendeu? Ele chegou em casa, eu lavei a camisa dele e lavei as costas dele, botei iodo, todo, todo, todo, todo, todo lapiado, as costas toda [...] botaram ele para os Estados Unidos, obrigaram ele a ir, disseram que ele não poderia ficar, aconselharam, aconselharam, como eles dizem, ai ele saiu do país, essas coisas todas marcam a cabeça de Raul¹⁴⁸

A fala da mãe de Raul evidencia as angústias sofridas pela família durante o período em que o músico foi perseguido pelos militares e além disso, dá margem a interpretações a respeito do período em que Raul foi “convidado” a se retirar do país. É importante salientar aqui que não tivemos acesso a outras fontes documentais que dão conta da prisão e tortura de Raul Seixas, portanto, estas informações estão relacionadas a lembranças e memórias, categorias que estão sujeitas a filtros, recordações e também esquecimentos, por isso, devem ser matizadas e tratadas com cautela pela História.

A repressão do regime fez com que vários intelectuais e artistas saíssem do país em busca de liberdade ou segurança. O exílio passou a fazer parte da vida dessas pessoas, obrigatoriamente ou por escolha pessoal, o chamado autoexílio. Em alguns casos, os exilados eram trocados por figuras importantes, como embaixadores. Sequestrados por militantes de esquerda, eles pretendiam trocar seus companheiros por esses líderes políticos. Seja por vontade própria, seja obrigado ou “trocado” por um refém, o exílio caracteriza um período de mudanças e desorientação na vida de uma pessoa e a

história do dia-a-dia no exílio é, portanto, a história do choque cultural renovado constantemente; do mal-estar em relação [...] a si mesmo, entre o que se era - ou se pretendia ser -, e o que se acabou sendo de fato. É a história da desorientação, da crise de valores que significou, para uns, o fim de um caminho e, para outros, a descoberta de outras possibilidades. É a história do esforço inútil e inglório para manter a identidade. É a história da sua redefinição e da sua reconstrução, que se impunham num processo que se estendeu ao longo das fases do exílio e que continuou para muitos, mesmo depois da volta ao Brasil.¹⁴⁹

O exílio é, portanto, um período delicado na vida de uma pessoa que deixa seu país por motivos políticos e passa a lidar com culturas, línguas, lugares, climas e profissões diferentes, além de lidar com questões relacionadas à solidão, à saudade, o medo e até mesmo à loucura. Sendo assim, o exílio pode ser tratado como um momento

148 Especial Raul Seixas. Rádio Transamérica FM/ Salvador, 28/06/1989. Entrevista com Maria Eugênia Seixas. In: Raul Seixas no Ar. Volume 12, produzido por Sylvio Passos. Apud. SANTOS, Paulo. Op. cit., p.134.

149 ROLLEMBERG, Denise. Exílio: Refazendo identidades. **Revista da Associação Brasileira de História Oral**. nº 2. Rio de Janeiro, jun. 1999. p.41-42.

em que o sujeito passa por mudanças não somente em sua vida profissional, mas também em sua vida pessoal.

Durante o período no exílio, Raul Seixas disse inúmeras entrevistas ter aproveitado o máximo possível. Destacou certa facilidade, devido a sua então esposa Glória ter família naquele país. “Primeiro eu fui pra Geórgia. [...] Atravessamos os EUA inteiros, chegamos até Nova Iorque e fomos morar no Greenwich Village.”¹⁵⁰ Segundo as entrevistas do músico, durante sua estadia nos Estados Unidos, ele conheceu alguns dos ícones do rock internacional como John Lennon, Jerry Lee Lewis e Mick Jagger. Não existem registros sobre tais encontros. É possível que o músico tenha aproveitado o período no exílio para realizar trocas, parcerias musicais e filosóficas, já que alguns dos artistas mencionados acima, estavam alinhados à algumas das ideias engendradas por Raul no Brasil.

O período curto de exílio, ou autoexílio em Nova Iorque, deve-se ao fato do grande sucesso que o disco *Gita* (1974) obteve no mercado fonográfico brasileiro. Quando questionado por Paulo Lopes e Sônia Abrão, em entrevista concedida à Globo AM em 1987, sobre os motivos de sua volta rápida ao Brasil, o músico contou “quando eu voltei aqui a coisa tinha estourado. Eles me mandaram voltar. Disseram que eu era patrimônio nacional... que já podia voltar... que foi tudo um lamentável engano (risadas). Me deram um cafezinho e eu voltei.”¹⁵¹ O sucesso nas rádios e o enorme êxito das vendas do disco *Gita*, foram os motivos pelos quais as lideranças políticas brasileiras aceitaram Raul Seixas de volta. A forma com que o artista abordou o seu retorno ao Brasil posteriormente à prisão, tortura e exílio, demonstra que a saudade do país prevaleceu e que mesmo após as atrocidades sofridas, ele ainda quis voltar. Talvez porque o “exílio é associado frequentemente a desenraizamento, desestabilização, solidão,”¹⁵² ou seja, apesar de estar no exílio com sua esposa e amigos realizando alguns trabalhos, o músico não hesitou quando convidado a retornar. Apesar das atrocidades sofridas, Raul Seixas em seu retorno, continuou tecendo questionamentos aos padrões políticos, morais e comportamentais da sociedade brasileira. De forma explícita através de sua música, em entrevistas concedidas à imprensa ou no campo da intimidade em seus escritos pessoais.

150 SEIXAS, Raul. Revista Bizz. In: Seixas, Raul Op. cit. p. 146.

151 SEIXAS, Raul. Entrevista concedida a Paulo Lopes e Sônia Abrão. **Globo AM**, 1987. Apud ALVES, Luciane. Op. cit., p.83.

152 ROLLEMBERG, Denise. Op. cit., p.44.

No que diz respeito ao conjunto Secos & Molhados, a censura atuou de forma diferenciada, já que o grupo driblou a censura considerada política e pôde gravar canções como *Mulher Barriguda*, *O Hierofante*, *Primavera nos Dentes*, entre outras, que notadamente tratam de temas caros à pauta pública da sociedade brasileira na década de 1970. No caso dos Secos & Molhados, a censura estava relacionada às inovações performáticas dos integrantes, à irreverência com a qual os músicos tratavam a questão da sexualidade e também da masculinidade em palco e nas apresentações de televisão. A primeira aparição pública dos Secos & Molhados reuniu a mistura de dois guerrilheiros – João Ricardo e Gerson Conrad, se apresentaram com boinas que lembravam a figura de Che Guevara - e um ser completamente distinto. “A aparição de Ney Matogrosso causou um choque. Até para os integrantes do conjunto. Nem eles esperavam visual e comportamento tão insólitos no palco.”¹⁵³

Uma das características distintas dos Secos & Molhados foi a escolha dos elementos estéticos, utilizados primeiro pelo vocalista Ney Matogrosso e depois incorporados pelos demais integrantes. Ney, que possuía relação estreita com o movimento de contracultura, os hippies e as artes cênicas, “inspirado no teatro japonês de Kabuki, projetou todo o comportamento estético do grupo, através de suas pinturas e coreografias, como também o sentido de autonomia artística, oriundo dos ideais hippies.”¹⁵⁴ Desse modo, as pinturas corporais, a presença maciça de glitter e purpurinas que faziam os corpos brilharem, além de adereços como penas e plumas foram inseridos à estética do grupo, tornando-se uma característica extremamente marcante, mas que incomodava por sua ousadia e vanguarda estética e performática.

Segundo Vaz, durante uma única apresentação do grupo em Brasília, o grupo foi informado que deveriam realizar uma apresentação prévia para os censores que queriam verificar as posturas dos músicos no palco a fim de liberar ou não o espetáculo que iria acontecer horas mais tarde. Sobre esse episódio Ney Matogrosso afirmou:

Foi um exercício de força, uma bela mostra da prepotência do poder. Só que eles eram tão bobos que pensaram que eu ia repetir tudo o que aprontava no palco. Imagina! Essa apresentação não teve nada a ver com o show que aconteceu poucas horas depois. Apesar de eu estar pintado, quase não dancei e me limitei praticamente a só cantar as músicas previstas. No fundo, queria deixar bem evidente o meu mau humor e a falta de vontade de fazer aquilo.¹⁵⁵

153 VAZ, Denise. Op. cit., p.51.

154 QUEIRÓZ. Op. cit., p.46.

155 VAZ, Denise. Op cit., p.99.

Aqui há de se ressaltar que não encontramos nenhum registro no que diz respeito a presença de censores nos espetáculos dos Secos & Molhados. Isso pode estar relacionado a uma determinada confusão referente às instâncias do aparato repressivo do regime autoritário, bem como devido aos elementos contraditórios que as lembranças podem comportar, pois “a memória [...] está em permanente evolução, aberta a dialética da lembrança e do esquecimento”¹⁵⁶ e portanto é seletiva por natureza, pois, “ela constrói uma linha reta com o passado, alimentando-se de lembranças vagas, contraditórias e sem nenhuma crítica às fontes que, em tese, embasariam essa mesma memória.”¹⁵⁷

A partir dessa assertiva, acreditamos que a memória de Ney deixa evidente o impacto dos mecanismos de vigilância no trabalho do grupo, como algo que incomodava. Por mais que suas canções tivessem sido liberadas para a gravação, a censura vigiava de perto as propostas performáticas e estéticas do conjunto. Desse modo a classificação dos shows dos Secos “começaram com uma censura para quatorze anos, aumentada depois para dezesseis e, em seguida, para dezoito”¹⁵⁸ A justificativa para o aumento da classificação era a exposição do corpo em palco e a forma com que especialmente o vocalista, Ney Matogrosso, dançava. A performance artística dos músicos em palco e as opções de indumentária e maquiagem escolhidas, chocaram e transgrediram alguns dos valores mais apreciados pela sociedade conservadora e pelos militares brasileiros nos anos 1970: o bom comportamento e a masculinidade são alguns deles. “A roupa audaz, o corpo masculino em movimento com gestos tidos como femininos e as expressões de liberdade incutidas nos seus shows ofereciam modelos alternativos de masculinidade e feminilidade.”¹⁵⁹ Portanto, a proposta estética, visual e gestual do grupo ajudou a chocar e “desestabilizar as posições e atribuições normativas do que era entendido e percebido socialmente como masculino e feminino.”¹⁶⁰

156 NORA, Pierre. Entre Memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, nº 10, dezembro de 1993.p.10.

157 MOTA, Marcia. História Memória e Tempo Presente. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.p.25.

158 Ibidem. p.98.

159 GREEN, James. O grupo somos, a esquerda e a resistência à ditadura. In: GREEN, James; QUINALHA, James (orgs.). **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EduFSCar, 2014, p. 185.

160 SILVA, Natanael de Freitas. Ditadura Civil-militar no Brasil e a ordem de gênero: masculinidades e feminilidades vigiadas. **Mosaico**. Vol. 7 n.11,2016.p.68.

Além disso, algumas parcelas da própria classe artística agiam como vigilantes da moralidade e quando julgavam necessário se manifestavam contra uma determinada postura. Isso porque, ao longo da ditadura, tudo que se referia e/ou circundava o tema da sexualidade, foi alvo da censura e de setores conservadores da sociedade civil.¹⁶¹ Tal assertiva é corroborada no livro *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*, Paulo Cesar Araújo afirma que o grupo Secos & Molhados foi alvo da censura moral advinda da própria classe artística e mídia. O emblemático apresentador de televisão Chacrinha, criticou a performance do conjunto sob a justificativa de que deveria ser proibido pela Censura e pelo Juizado de Menores porque era considerado por ele “rebolativo, erótico e muito do bichânico”, especificando que ‘Ney Matogrosso, o líder do trio, é muito mais comprometedor, mais erótico do que qualquer travesti’”¹⁶² A figura de Chacrinha enquanto importante apresentador de televisão que já em meados da década de 1970 possuía carreira consolidada, fez com que seu “apelo” fosse atendido em partes, já que a censura “limitou a expressão corporal do vocalista em suas apresentações na televisão.”¹⁶³

A censura advinda dos militares e de algumas parcelas da própria classe artística atingiu diretamente os integrantes do grupo. Ney Matogrosso em entrevista para Denise Pires Vaz afirmou que:

Apesar de não existir a menor intenção de fazer política partidária, a clara postura contrária ao regime, manifestada pelo grupo, repercutia no público como um trabalho político. Só que eu não tinha a menor consciência dessa repercussão, e achava que tudo se resumia e se esgotava numa mera reação pessoal à chateação da censura.¹⁶⁴

A fala do cantor dá conta de que havia uma intenção de chocar os padrões sociais e morais, apesar da ausência de intenções políticas em alinhamento com as esquerdas. Esse fato que demonstra o quanto a classe artística ligada ao rock e ao pop, não estavam à margem das discussões e renovações políticas e comportamentais da década de 1970, como grande parte dos grupos da esquerda engajada enxergavam.¹⁶⁵

161 SILVA, Natanael de Freitas. Masculinidades Hierarquizadas: entre o “gay macho” e a “bicha louca”, performances de gênero nos anos 1970. *Contemporâneos: Revista de artes e humanidades*.n. 14 mai-out. 2016.p.02.

162 ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.79.

163 QUEIRÓZ, Flávio de Araújo. Op. cit., p.56.

164 MATOGROSSO, Ney. Apud. VAZ, Denise. Op. cit., p. 102.

165 Os embates entre os grupos musicais e a relação entre Esquerda engajada e Rock serão discutidos no capítulo II da presente dissertação.

O incômodo que os integrantes do grupo Secos e Molhados causavam em algumas pessoas ficou também evidenciado nas páginas da imprensa. Na edição do dia 09 de fevereiro de 1974, do jornal Folha de São Paulo, uma leitora chamada Maria Cristina Craveira responde a uma crítica tecida outro leitor do periódico, José Teixeira de Almeida, que criticou a postura do grupo e a “postura feminina”, especialmente de Ney Matogrosso. Na fala de Maria fica evidente a admiração em relação ao conjunto e destaca uma postura defensiva em relação ao grupo:

[...] gostaria de dizer ao leitor Teixeira de Almeida que o “tal senhor Ney Matogrosso”, como ele pejorativamente chama o vocalista do conjunto, não é de maneira alguma uma “presença feminina”, como também, pejorativamente, aquele leitor mencionou.[...] Desculpe, leitor de Tatuí, mas acho que é só na sua opinião que o conjunto “Secos e Molhados” atenta frontalmente contra o telespectador [...] Se mais gente tivesse a sua opinião, o melhor conjunto da atualidade brasileira não venderia 200.000 cópias de seu primeiro LP.

Assim como nos casos de Chacrinha e Odair José, o leitor da Folha de São Paulo, se sentiu incomodado com as performances, escolhas artísticas e de indumentária dos Secos & Molhados, chegando até mesmo a considerá-los, segundo Maria Craveira como um “atentado ao telespectador.” Interessante notar aqui a participação da própria sociedade civil junto aos serviços que objetivavam realizar a censura na classe artística. Fica nítido a partir da crítica feita ao conjunto, bem como da defesa por parte de Craveira, que a preocupação relacionada aos Secos & Molhados estava circunscrita ao âmbito moral e, sobretudo, aos questionamentos acerca da sexualidade e sensualidade de seus participantes.

Apesar de tanta censura, o grupo foi um grande sucesso. Um fato que talvez tenha contribuído para a meteórica ascensão do grupo e que possivelmente colaborou para amenizar a repressão aplicada pelo regime militar, foi o caráter lúdico da banda. Em inúmeras matérias na imprensa é possível notar a ênfase que os jornalistas davam a essa característica dos Secos & Molhados. Em matéria intitulada *A perturbadora ascensão dos Secos & Molhados*, a jornalista Ana Maria Bahiana, destacou no periódico Opinião que a “paixão parece ser a palavra adequada para definir a entusiasta adesão das crianças que por todo o país cantam, dançam e se agitam acompanhando os sugestivos acordes do *Vira* ou ameno ritmo do *Rondó do Capitão*.¹⁶⁶

166 BAHIANA, Ana Maria. A perturbadora ascensão dos Secos e Molhados. **Opinião**, 21 de janeiro de 1974, p. 17.

Questionado pela jornalista sobre o sucesso que o grupo fazia junto ao público infantil, João Ricardo afirma que a música, as cores, o mundo mágico dos sacis e das fadas atraem as crianças. “Mas é difícil determinar porque nós atraímos as crianças como é difícil determinar as razões do próprio sucesso. A gente não faz espetáculos para crianças porque elas não podem ver os *shows* que são impróprios até 14 anos.”

Restou para o público infantil naquele momento curtir os sucessos do conjunto pela televisão e pelo disco, fato que também é corroborado pela fala da jornalista que enfatiza:

As casas de discos do Rio e de São Paulo, às vésperas do Natal, encheram-se de pais preocupados em cumprir minuciosas instruções dirigidas a Papai Noel e que incluíam, entre bonecas e bicicletas, os discos dos Secos e Molhados. E apesar da proibição, crianças aparentando menos de 10 anos de idade insistem (desesperadamente, como é do feitio delas) em comparecer ao show que o grupo apresenta no Rio. Por causa da presença de menores em um espetáculo atabalhoadamente promovido em Santos por um empresário que nem sequer havia mantido contato com o grupo, o juizado de menores daquela cidade instaurou um processo que, felizmente para os S e M, envolveu apenas o empresário. Segundo o juiz de menores de Santos entre os 12 mil espectadores que naquela noite aguardaram Ney Matogrosso e seus companheiros das 9 horas até a uma da madrugada, havia nada menos do que 3 mil crianças.

Apesar da censura agir de forma direta em relação a classificação dos shows, fica evidente a vontade do público infantil em participar e assistir aos espetáculos devido o caráter lúdico do grupo. Além disso, as crianças poderiam se tornar um público em potencial para a banda. Nas palavras de João Ricardo: “O Roberto Carlos que atraiu crianças de seis anos de idade 10 anos atrás tem hoje um público na faixa dos 16 anos. Também a criança que nós conquistamos agora vai ter mais tarde uma abertura para coisas que consideramos importante”. A fala do músico deixa clara a importância da transmissão das mensagens que a banda queria passar aos seus ouvintes e do papel que as crianças têm na formação de uma sociedade. As ideias e mensagens poderiam ser apropriadas por este público chamando atenção para temas que o grupo problematizava em suas músicas. Acreditamos que o grande sucesso que o grupo constituiu junto ao público infantil também pode ter influenciado olhares mais brandos do regime em relação aos Secos & Molhados. Isso porque possivelmente um grupo que atraía hordas de crianças e fãs mirins, talvez não representasse um grande “perigo” para as instituições morais e políticas do Brasil.

A partir do que foi discutido nesse capítulo, é possível notar que a repressão do governo autoritário agiu de forma distinta com os músicos em análise nessa dissertação. Enquanto que a censura relacionada à moralidade conservadora restringia a

classificação etárias dos shows e às apresentações televisivas do conjunto Secos & Molhados, parte da classe artística também se sentia incomodada com as atitudes performáticas do grupo, chegando a solicitar mais rigor da censura em relação ao grupo. Por outro lado, a censura com conotação mais política, atingiu a produção musical de Raul Seixas, que teve inúmeras canções vetadas ou modificadas pelo serviço de censura. Além disso, à partir da criação de ideais libertários ligados à sociedade alternativa, teve sua prisão decretada pelos militares, seguida de interrogatórios acompanhados de tortura e consequentemente o exílio.

CAPÍTULO 2

***“EU TAMBÉM VOU RECLAMAR”*: ROCK E MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Este capítulo tem como objetivo principal discutir alguns aspectos que entendemos como fundamentais para a transformação do rock no gênero musical que mais influenciou as mudanças sociais ocorridas após a segunda metade do século XX, em diversos países do globo. Partindo do conceito de Geração Baby Boom e passando pela chamada Revolução Cultural (nome dado às mudanças comportamentais e aos novos movimentos sociais e políticos ligados à contracultura e ao movimento hippie), para assim compreender o surgimento do rock enquanto gênero musical direcionado aos jovens e influenciado por todos os fatores supracitados.

A partir de autores como Paul Friedlander, Rodrigo Merheb e Paulo Chacon, que pesquisam sobre o rock, buscamos traçar um estudo em relação ao surgimento do gênero musical e sua conversão em catalisador de mudanças no comportamento juvenil a partir da década de 1950. Em consonância com a alteração dos hábitos dos jovens, está o debate acerca de acontecimentos culturais como as movimentações de Maio de 68. Tais eventos contribuíram para a formação do rock e são discutidos aqui a partir das contribuições de Paulo Sergio do Carmo, Eric Hobsbawm e Theodore Roszak.

No fim do capítulo, chegamos aos desdobramentos do campo musical brasileiro nas décadas de 1950 e 1960 através do fenômeno dos festivais de televisão e na constituição do rock brasileiro setentista, bem como nos embates entre os estilos musicais no mercado fonográfico do Brasil.

2.1 *A gente ainda nem começou: A geração Baby Boom e a Revolução cultural*

Em meio às inúmeras mudanças engendradas pelo pós-Guerra, surgiu nos Estados Unidos a chamada geração *baby boom*¹⁶⁷. Esta geração, ao longo do tempo, esteve diretamente ligada com as modificações culturais e comportamentais que teriam como protagonistas os próprios jovens que mais tarde estariam sendo envolvidos pelos produtos da cultura de massa e pelas novidades culturais que ocorreram após meados dos anos 1950.

A década de 1960 serviu como palco para diversas movimentações sociais que proporcionaram uma série de fenômenos que alteraram o cenário cultural e social e

167 Trata-se da geração nascida entre os anos que sucederam a Segunda Guerra Mundial “1946-1964”. Cf. FEATHERSTONE, Mike. Cultura de consumo e pós-modernismo. São Paulo: Studio Nobel, 1995, p.70.

modificaram o comportamento no cotidiano de famílias em diversos países do mundo. Foi o caso da ascensão dos jovens no cenário público, político e social em diversos países, fato que gerou uma série de acontecimentos e movimentos que viram na juventude a esperança de mudança. Podemos citar o movimento *hippie* e as movimentações de Maio de 1968 e sua contestação social. Os dois fenômenos estão diretamente ligados ao que Eric Hobsbawm chamou de “Revolução Cultural”¹⁶⁸.

A chamada Revolução Cultural transformou os padrões familiares tradicionais, e modificou a estrutura das relações entre os sexos. A “liberação sexual” foi um fenômeno que questionou o casamento enquanto instituição. Geralmente, o matrimônio preocupava-se em unir duas pessoas, a fim de manter ou constituir uma vida a dois que objetivava a aquisição de um patrimônio material e a criação dos filhos. Esse padrão nos casamentos, no entanto, não estava preocupado com as questões relacionadas ao sentimento. Em muitos casos a união entre um casal, dava-se por motivos financeiros, e as relações sexuais entre o casal serviam somente à reprodução. Em comparação às gerações anteriores, nos anos 1950 ocorreu uma maior valorização dos sentimentos na escolha matrimonial. A partir de então, o amor passou a ocupar “um lugar central no casamento: é seu próprio fundamento. [...] A partir de agora, já não basta a instituição matrimonial para legitimar a sexualidade: é preciso amor.”¹⁶⁹

A insatisfação das mulheres, que dispunham de menos liberdade na vida conjugal e sexual gerou a chamada “crise da família nuclear”, que tradicionalmente, contemplava pai, mãe e filhos. Nesse cenário, algumas famílias passaram a ter um caráter diferenciado. A luta contra discriminações sexistas teve grande repercussão, “mesmo fora das gerações mais jovens, entre as quais se impõe como evidência: não é pelo fato de ser mulher que se deve fazer isto e evitar aquilo, o sexo por si só não impõe nenhum comportamento específico.”¹⁷⁰ As imposições ao comportamento feminino foram questionadas, alteradas e proporcionaram um comprometimento maior das mulheres jovens em participar da sociedade. Em alguns países, a liberação sexual trouxe ainda avanços no controle de natalidade, através da pílula anticoncepcional.

168 HOBBSAWM. Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.314-337.

169 PROST. Antoine. Transições e interferências. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard. (Orgs) **História da Vida privada**: Da Primeira Guerra aos nossos dias. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 90-91.

170 PROST. Op. cit.,1992, p.138.

A participação mais assídua da juventude na vida pública causou transformações também na música, no cinema e nas artes como um todo, amplificando as críticas aos padrões de vida tradicionais. As novas e inovadoras manifestações culturais viram a “juventude, [como] um grupo com consciência própria que se estende da puberdade [...] até a metade da casa dos vinte, [e que] agora se tornava um agente social independente.”

¹⁷¹ Na moda verificou-se igualmente a influência da Revolução Cultural. Um exemplo foi a adoção do chamado *blue jeans* pelos jovens para identificá-los e diferenciá-los das gerações mais antigas.

Em paralelo as mudanças comportamentais, surgiu o movimento de Maio de 1968. Nos Estados Unidos, ele foi marcado por protestos contra o racismo, contra a participação americana na Guerra do Vietnã, além dos já mencionados protestos em favor da liberação sexual e das mulheres. O movimento também teve grande repercussão na França, cuja organização de estudantes já tinha certa tradição em manifestações. Sua característica específica eram as críticas relacionadas ao antipartidarismo, antisindicalismo e recusa a qualquer tipo de “tutela política”. Assim, mesmo os partidos de esquerda e de extrema esquerda eram repudiados pelos manifestantes.

Cabe mencionar ainda que as revoltas estudantis estiveram presentes na Checoslováquia, durante a Primavera de Praga, no Japão, México, Espanha, Itália e Brasil. Aqui, as conturbações sociais de 1968 estiveram principalmente relacionadas ao regime autoritário, que naquele ano completava seu quarto aniversário. Os jovens protestaram contra a violência policial e militar que assolava o território. Também reivindicaram mais acesso à universidade, reformas educacionais e inserção no mercado de trabalho. Declararam ainda oposição às imposições imperialistas, sobretudo estadunidenses e ao sistema de consumo engendrado pelo capitalismo.

No Brasil as agitações de maio, na verdade iniciaram em março e terminaram em junho. Elas começaram com a indignação de algumas camadas da sociedade brasileira em relação à morte do estudante de 16 anos, Edson Luis Lima. O rapaz foi atingido por um tiro disparado por militares em abril daquele ano, enquanto protestava contra o aumento do preço dos alimentos no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro.

171 HOBBSBAWM. Op. cit., 1995. p.317.

Sua morte gerou revolta: “por vários dias, os moços e moças ganharam as ruas: passeatas em 15 capitais e muitas cidades marcaram luto e protesto.”¹⁷²

Outro destaque importante das manifestações ao longo de 1968 foi a atuação de camadas da sociedade civil como os grupos de mães, que repudiaram a forma como o governo estava tratando seus filhos. O movimento estudantil encabeçava os diversos protestos e como geralmente esses estudantes eram integrantes, sobretudo da classe média, a participação das mães mencionada acima, é justificada. É possível dizer então que “se em 1964 a tradicional família brasileira saía às ruas para manifestar seu apoio aos militares, em 1968 seriam os filhos da classe média que reagiriam de forma radical”¹⁷³ contra o autoritarismo brasileiro.

Várias cidades brasileiras transformaram-se em palcos para as queixas. O dia primeiro de abril foi marcado por um grande protesto que fechou o centro do Rio de Janeiro e terminou com um óbito. Em Goiânia, no mesmo dia, o confronto com a polícia deixou dois estudantes mortos. No final daquele mês, alunos ocuparam a Universidade de Brasília. Nas comemorações do 1º de maio, sindicalistas e trabalhadores se organizaram para discutir e manifestar-se contra às atrocidades do regime. O movimento tomou proporções gigantescas na famosa Passeata dos Cem Mil, realizada em junho, na cidade do Rio de Janeiro e condensou além dos jovens, “artistas, intelectuais, sindicatos de trabalhadores, e servidores públicos, padres, parlamentares e grupos de mães”¹⁷⁴.

Esse período serviu também para que partidos políticos clandestinos de esquerda, aglutinassem em torno de si o maior contingente de estudantes possível. Eles “viam na universidade um virtual celeiro de militantes”¹⁷⁵. Alguns grupos políticos pretendiam reunir os acadêmicos para derrubar o governo autoritário, enquanto outros tinham como objetivo a implementação de políticas voltadas ao socialismo no país. No final daquele ano foi publicado o AI-5 (Ato Institucional nº 5), que endureceu consideravelmente o regime.

O movimento estudantil do final da década de 1960 “foi revolucionário tanto no antigo sentido utópico de buscar uma inversão permanente de valores, uma sociedade

172 MARTINS FILHO, José Roberto. **A rebelião estudantil**: México, França e Brasil. Campinas: Mercado das letras, 1996. p.19.

173 CARMO. Paulo Sergio do. **Culturas da rebeldia**: a juventude em questão. São Paulo: Editora SENAC, 2001. p. 85.

174 MARTINS FILHO. Op. cit., 1996. p.91.

175 CARMO. Op. cit., 2001. p. 86.

nova e perfeita, quanto no sentido operacional de procurar realizá-la pela ação nas ruas e barricadas, pela bomba e pela emboscada [...].”¹⁷⁶ Os jovens se politizaram e contestaram por diversos motivos, a fim de constituir uma sociedade mais justa e igualitária. E apesar das repressões, foram alcançados alguns resultados positivos. A juventude conquistou mais espaço em diversos países, além disso, a “rebelião política e dos costumes, [...] foi rapidamente incorporada à antiga cultura; ‘adotada’ pelos interesses das grandes gravadoras e empresários, tornara-se mais um artigo de consumo”¹⁷⁷.

Surgiram novos agentes sociais e por consequência, novos públicos para os diversos produtos culturais que estavam sendo gestados naquele momento. No Brasil, a renovação cultural e comportamental deixou profundas marcas no cenário artístico em efervescência naquele período. É importante ressaltar aqui que durante os acontecimentos relativos ao Maio de 1968, nos Estados Unidos, Inglaterra e em certa medida na França, o rock já tinha lugar de destaque e, portanto, serviu como trilha sonora de tais eventos. No Brasil, por outro lado, as canções que embalaram os protestos eram mais ligadas a tradição do samba e a MPB.

2.2 Do Rock and Roll dos anos 1950 à contestação do Rock dos anos 1960

Tendo em mente as mudanças sociais e políticas engendradas pelos jovens de diversos países do mundo após a segunda metade do século XX, faz-se necessário compreender os fenômenos em torno do surgimento do rock, bem como entender o conceito de rock.

Definir o que é rock não é tarefa fácil, ele pode ser compreendido como um gênero musical surgido a partir de uma mistura de expressões musicais; como um movimento de renovações comportamentais; ou até mesmo como uma “marca da juventude moderna”, para utilizar a expressão do historiador Eric Hobsbawm. Segundo Paulo Chacon, o rock é um gênero musical extremamente “polimorfo.”¹⁷⁸ Ao longo do tempo, tomou diversas formas a partir da fusão com outros gêneros musicais. O autor afirma ainda que rock antes de tudo, “é som”, ou seja, para ele a música em si ganha

176 HOBBSBAWM. Op. cit., 1995. p.435.

177 CARMO. Op. cit., 2001,p. 58.

178 CHACON, Paulo. **O que é rock?** São Paulo: Perspectiva, 1982.p.05.

destaque na análise, sendo as mudanças comportamentais derivadas do rock uma consequência do movimento, sobretudo, musical. Para Paulo Sérgio do Carmo, o rock surgido nos anos 1950, foi um

grito musical capaz de ser veículo do descontentamento com um toque de irreverência, expressando as desesperanças, e se associando com a delinquência juvenil. Ele já nasceu atrevido e abusado: o nome é derivado da união de duas gírias, rock (sacudir) e roll (rolar), com alusão aos movimentos sexuais. Fenômeno novo, o rock escandalizava os velhos.¹⁷⁹

Portanto, concordamos com o autor e entendemos o rock como um gênero musical que está diretamente associado às renovações culturais e comportamentais engendradas pelos jovens após a metade do século XX e que serviu como um movimento capaz de disseminar novas ideias, sobretudo para a juventude, em oposição a cultura dominante da época.

Sendo assim, cabe salientar também que os sentidos evocados pelo rock podem ser considerados como herdeiros de alguns movimentos musicais precursores a esse gênero musical. Nesse sentido, “dentro da música, uma nota distorcida de guitarra parece atingir não só o ouvido e o cérebro, mas cada uma das células do corpo humano, fazendo do rock um dos ritmos musicais mais agitados que se conhece nas sociedades modernas.”¹⁸⁰ Tais elementos musicais e também os corporais, ligados ao corpo e a dança derivaram do *rhythm & blues*, norte americano, que por sua vez era sucessor de estilos musicais afro-americanos.

Segundo Paul Friedlander, em suas origens, o Rock and Roll era essencialmente uma música afro-americana. “Os ritmos sincronizados, a voz rouca e sentimental e as vocalizações de chamado e resposta características dos trabalhadores negros eram parte da herança da música africana e tornaram-se os tijolos com os quais o rock and roll foi construído”¹⁸¹ Além disso, o rock, “trouxe consigo as características étnicas de sua origem traduzidas num modo de dançar altamente sensual, típico dos ritmos negros herdados das culturas africanas.”¹⁸²

A partir dessa mistura entre culturas musicais negras (*rhythm & blues*, gospel, blues) e também brancas (o folk e a música country), surgiu em meados dos anos 1950, nos Estados Unidos o rock and roll, rock Clássico ou como também é conhecido; o

179 CARMO. Op. cit. p.30.

180 CHACON. Op. cit., p.06.

181 FRIEDLANDER, Paul. **Rock na roll**: Uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2002.p.32.

182 RAMOS, Eliana B. Anos 60 e 70: Brasil, juventude e rock. **Revista Ágora**, Vitória, n.10, 2009, p.4.

rockabilly. Paulo Chacon atribui a Bill Haley a “paternidade” do rock n’ roll clássico, sendo considerado pelo autor como o primeiro músico do novo estilo, com a composição de *Rock around the clock*¹⁸³. Logo após Haley, surgiram inúmeros outros músicos como o emblemático cantor Elvis Presley, com seus rebolados sensuais e o guitarrista Chuck Berry que fizeram muito sucesso no mercado musical, vendendo milhões de cópias e abrindo espaço para outros músicos tais como: Ray Charles, Fats Domino e Little Richard, por exemplo.

Tendo sido influenciados pelas raízes musicais branca e negra, esses pioneiros do rock forjaram uma fusão de estilos. Assim, apareceram duas gerações distintas: artistas predominantemente negros, que ficaram populares antes de 1956; e o grupo branco, com raízes no country e liderados por Elvis, que levou o gênero ao seu extraordinário sucesso comercial. A primeira geração de roqueiros clássicos – Fats Domino, Bill Haley, Chuck Berry e Little Richard – surgiu entre 1953 e 1955. Eles lideraram a explosão do rock n’ roll, estabelecendo o rock clássico como uma força comercial viável na música popular.¹⁸⁴

Apesar de Friedlander apontar o rock como a fusão de etnias e estilos musicais, cabe salientar outro ponto que o autor traz em seu livro: a tensão racial presente nessa primeira geração do rock internacional. O autor aborda sucesso limitado dos artistas negros, que encontravam obstáculos para entrar nas *majors* e tinham dificuldade de aparecer na televisão. Friedlander destaca também que o sucesso alcançado pelos cantores brancos quando faziam cover das canções de cantores negros, era muito maior do que o sucesso dos próprios cantores e compositores negros. Apesar do rock surgir com a proposta de renovação musical e também comportamental havia sobretudo, nos Estados Unidos, uma herança das tensões étnicas que também afetavam o campo da música.

Mesmo com os problemas raciais nos Estados Unidos, os novos ídolos do rock n’ roll, possuíam aspectos que podem ser considerados como revolucionários para a época. Não no sentido de críticas políticas mais amplas, pois o rock n’ roll dos anos 1950 preocupava-se em retratar em suas canções aspectos do cotidiano dos jovens, tais como “histórias adolescentes, sobre amor, dança, escola, música e sexo.”¹⁸⁵ Embora os debates políticos e sociais não interessassem de imediato esses artistas, o comportamento deles colocava em cheque os padrões estabelecidos na sociedade norte americana. Nesse sentido, o rock n’ roll dos anos 1950, foi renovador. Podemos utilizar

183 CHACON. Op. cit., p.12.

184 FRIEDLANDER, Paul. Op. cit., p.47.

185 Ibidem p.46.

como exemplo, o ousado Elvis Presley, quando causou um escândalo ao aparecer em rede nacional de televisão em 1956 “para 40 milhões de pessoas, rebolando os quadris ao som de *“Hound Dog”*, lançou um manifesto de liberação sexual sem o filtro de teorias ou palavras de ordem.”¹⁸⁶ Portanto, junto com as inovações musicais oriundas do rock n’ roll dos anos 50 estavam as modificações comportamentais.

Com o surgimento desses artistas, o rock se tornava algo que extrapolava o movimento musical. Isto porque “na música do rock o público e o privado, o sentimento e a convicção, o amor, a rebeldia, e a arte, a dramatização e a postura assumida no palco não são distinguíveis uns dos outros.”¹⁸⁷ O rock passou a contar também com alguns recursos de imagem e em consequência disso, de performance em suas apresentações. Os jovens roqueiros contavam com uma imagem visual, que se tornaria um estereótipo. Um estilo indumentário despojado, com cortes de cabelos diferentes dos padrões da época e ações comportamentais que chocavam os padrões culturais até então estabelecidos.

Apesar das renovações, sobretudo comportamentais, inicialmente, os jovens roqueiros norte-americanos foram considerados como ‘rebeldes sem causas’, isto se dava porque existia naquele momento uma tensão entre a geração jovem que estava produzindo rock com seus antecessores, que haviam estabelecido o padrão da música engajada norte-americana a partir de artistas como Pete Seeger, Joane Baez e Woody Guthrie, que eram herdeiros do folk engajado.

Ou seja, é incorreto afirmar que o rock não abraçava nenhuma causa. Mas de fato as causas difusas da geração roqueira não eram reconhecidas como válidas pelos artistas que tinham estabelecido os padrões anteriores de engajamento.

Os embates nos EUA entre o Folk engajado e o Rock foram parecidos com os que aconteceram no Brasil entre canção engajada (Samba, Bossa Nova e MPB) e Tropicalismo/Rock, questão que será discutida no item 2.3 deste trabalho.

Apesar das críticas, o rock se tornou-se também uma espécie de “estilo de vida” para o seu principal público consumidor: os jovens. E para esses jovens “o rock se tornou o meio universal de expressão de desejos, instintos, sentimentos e aspirações.”¹⁸⁸

Conforme considera Friedlander, o rock foi

186 MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução**: uma história cultural do rock 1965- 1969. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. pp. 17-18.

187 HOBBSAWM, Eric. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.p. 17.

188 Idem.

adotado por uma geração de adolescentes que começava a colocar em questão alguns dogmas da cultura dominante. Durante um lento período de desilusões, este novo grupo reconhecido - os adolescentes- formulou questões que uma década depois se tornariam gritos de protesto. Mas, como assinalaram Don Hibbard e Carol Kaleialoha, os gritos eram apenas suspiros na década de 1950.¹⁸⁹

Junto com a expansão dos ideais do rock n' roll, esteve a contracultura dos poetas da geração *beat*¹⁹⁰ que buscaram “alternativas para o amor livre para sobrepujar a repressão sexual reinante, o que incluía poesias ousadas e, normalmente críticas ao rígido, repressivo e restritivo ambiente dos anos 50.”¹⁹¹ Os movimentos de contracultura são fenômenos nascidos nos Estados Unidos no final da década de 1950, “tendo como primeiro grande grupo a geração *Beat*, através dos poetas e escritores [...] que contestavam o modo de vida da sociedade civil americana, ou seja, o *american way of life*.”¹⁹² A partir dessa premissa surgiu um novo movimento: os hippies, “adeptos da não-violência propunham a crítica da sociedade civil ao Estado burguês e, no limite, a criação de uma nova sociedade não-consumista.”¹⁹³ O movimento, sobretudo pacifista, convocava o jovem para que *‘faça amor não faça guerra’*.¹⁹⁴ Além disso, eram caracterizados por pregar a liberação sexual por meio do amor livre, tema recorrente entre os jovens das décadas de 1960 e 1970; pela recusa ao consumo exacerbado do capitalismo e pelo posicionamento contrário às guerras e às imposições ligadas ao imperialismo.

A contracultura reivindicava um “estilo de vida diferente da cultura oficial, valorizada e defendida pelo sistema. *Underground*, no sentido de ‘à margem’, essa cultura contestava e criticava radicalmente o que já havia sido produzido pela cultura ocidental [...]”¹⁹⁵ A busca pela liberdade e a fuga do sistema eram constantes, por isso, o

189 FRIEDLANDER, Paul. Op. cit., p.37.

190 A geração *Beat* foi um movimento literário surgido em meados dos anos 1950 nos Estados Unidos, que tinha como objetivo modificar os padrões de escrita bem como os padrões comportamentais da sociedade americana no pós guerra. Segundo Rodrigo Merheb, os *beats* “personificaram a mais visível representação do *hipster* (de onde se origina etimologicamente a expressão hippie)”. Como exemplo desse movimento literário podemos citar nomes como Allan Ginsberg, Gregory Corso e Jack Kerouac autor da emblemática obra *On the Road*. Cf. MERHEB, Rodrigo. Op. cit., p. 16.

191 FRIEDLANDER, Paul Op. cit., p.38.

192 SAGGIORATO, Alexandre. **Anos de chumbo**: rock e repressão durante o AI-5. Dissertação (Mestrado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo. 2008. p. 30.

193 CHACON, . Op. cit.,p.26.

194 RIDENTI, M. S. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS Filho, Daniel A.; FERREIRA, Jorge (Orgs.). **O século XX** vol. 3. O tempo das dúvidas, do declínio das utopias às globalizações. Rio de Janeiro: Record, 2000.p.141.

195 CARMO. Op. cit., 2001.

recorrente uso de drogas como a maconha (*cannabis sativa*) e o LSD (ácido lisérgico). “A cultura jovem tornou-se matriz da Revolução Cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos.”¹⁹⁶

As críticas ao modo de vida relacionado ao consumo nos centros urbanos, ocasionou o distanciamento das cidades por parte de alguns jovens, que formavam comunidades de subsistência, as famosas sociedades alternativas, onde não precisariam depender do famigerado sistema. Outra característica do movimento era o grande interesse dos jovens pelas espiritualidades. Essas acabaram se tornando uma das marcas da juventude contracultural da época, que possuía “uma inclinação sem precedentes para o oculto, para a magia, e para o ritual exótico”¹⁹⁷, debates que se tornaram partes integrantes da contracultura.

As ideias da contracultura foram disseminadas rapidamente e cabe mencionar também, que foram vários os festivais de música ligados a este novo tipo de manifestação cultural. Os eventos tiveram início nos Estados Unidos, e o principal deles foi o *Woodstock*, emblemático festival ao ar livre realizado em agosto de 1969, nas mediações da cidade de Nova York. O mote principal do festival foi o posicionamento contrário de jovens em relação à guerra do Vietnã. Na ocasião artistas como Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Carlos Santana, entre outros ícones do rock dos anos 1960 se apresentaram em shows durante três dias, junto a um público de milhares de pessoas.

Nos anos 1960, o Rock n’ Roll passou a ser conhecido simplesmente como rock. Esse novo estilo musical agregou ao seu público adolescente, o “segmento universitário, que se pautava por outras agendas. Classificar a nova música como rock, em oposição a rock n’roll dos anos 1950, acrescentou novos pilares musicais e conceituais de distanciamento da geração anterior.”¹⁹⁸

Nesse período da história do rock, os Estados Unidos perderam parte do protagonismo para a Inglaterra, a partir do surgimento da banda britânica: The Beatles. Mais tarde, a nova música – “uma fusão de rock clássico, rockabilly, blues e pop – acabou retornando aos Estados Unidos. Ela se tornou o gênero de maior sucesso comercial e de crítica da história da música popular.”¹⁹⁹

196 HOBBSAWM. Op. cit., 1995, p.323.

197 ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972. p.132.

198 MERHEB, Rodrigo. Op. cit., p. 18.

199 FRIEDLANDER, Paul. p.117.

Os Beatles eram compostos por quatro meninos: John Lennon, Paul McCartney, Ringo Star e George Harrison, que residiam na cidade de Liverpool. Eles revolucionaram o rock daquela década, a partir de influências e interlocuções com a contracultura norte americana. Tal interlocução surgiu “quando ideólogos da contracultura perceberam a possibilidade de criar um vínculo filosófico entre múltiplas visões contrárias ao *establishment*.”²⁰⁰ Aliado ao sucesso comercial dos garotos de Liverpool, estava a “simultânea explosão das tecnologias de comunicação e marketing, [estas] permitiram que os Beatles transmitissem suas mensagens musicais e culturais para um número muito maior de pessoas, o que nenhum outro artista antes deles conseguiu.”²⁰¹

Junto com os Beatles, surgiu em Londres outra banda: The Rolling Stones, formada por Mick Jagger, Keith Richards, Bill Wyman, Brian Jones e Charlie Watts. Os Stones, assim como os Beatles, realizaram algumas inovações no rock “experimentaram tocar com instrumentos exóticos e de orquestra.”²⁰² Suas performances eram geralmente associadas à libertação sexual, assim como suas canções que retratavam um misto de temáticas, retratos de tristeza e depressão, hipocrisia do discurso antidrogas, relacionamentos, viagens românticas, faziam com que o público sobretudo composto por jovens fosse “compelido a reagir, a rebelar-se.”²⁰³

A sociedade jovem estava mudando, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Com a “contestação, meramente visual (roupas, gestos, moda) e auditiva (o rock n'roll) dos anos 50 pulava-se agora para o nível mais profundo, da crítica social e política. Passava-se à práxis da luta armada e do pacifismo hippie” que exigiam novos rumos do rock.²⁰⁴

Além das inovações performáticas, a principal novidade da música jovem era a sua “incrível capacidade para representar os valores do seu próprio tempo. Músicas como *The night before* e *Let's spend the night together*, *Help!* e *Satisfaction*, *Revolution* e *Street fighting man* sintetizam o que milhões pensavam.”²⁰⁵

Em paralelo com as inovações musicais vindas do continente europeu no início da década de 1960, um jovem norte americano apreciador da música Folk começou a

200 MERHEB, Rodrigo. Op. cit., p.18.

201 FRIEDLANDER, Paul. Op. cit., p. 118.

202 Ibidem. p.161.

203 Ibidem. p.160.

204 CHACON..Op. cit., p.14.

205 CHACON. Op.cit., p.13.

fazer grande sucesso no mercado cultural americano. Bob Dylan foi um dos responsáveis por remeter em suas canções, assim como os ingleses, a conteúdos e debates sobre o cotidiano. “Apoiado na tradição country de Woody Guthrie, que fizeram da música de protesto dos anos 30 um instrumento de luta contra as dificuldades geradas pela Grande Depressão,”²⁰⁶ Dylan foi o autor de uma extensa obra musical de protesto.

Sobre a tradição da música de protesto norte americana, Friedlander, afirma:

A música folk sempre foi uma parte importante da tradição musical americana, e as canções de protesto – histórias pessoais ligadas aos eventos políticos e sociais correntes – são partes essenciais de sua herança. Defensores da Guerra de Secessão cantavam canções em homenagem a seus heróis; [...] abolicionistas atacavam a escravidão e ambos os lados – União e Confederados – em suas canções tristes falando de um país dividido por uma guerra civil. O século XX, com o crescimento do movimento sindical, assistiu a uma mudança na natureza das músicas de protesto. Muitas canções focalizavam histórias pessoais para denunciar fatos passados.²⁰⁷

Com a politização crescente dos jovens em vários lugares do mundo e a partir da massificação dos meios de comunicação, as inovações musicais e as diversas críticas aos padrões culturais que estavam em vigor nos anos 1960, a geração “da música de protesto” ganhou inúmeros seguidores. Teve apoio em diversos movimentos político-sociais que estavam em voga no momento, a exemplo, o movimento hippie e suas críticas ferrenhas ao modo de vida, imperialismo, às guerras, entre outros. Nesse sentido, a música de protesto passou a fazer parte do cotidiano dos jovens e por consequência passou a fazer parte também do rock. Entretanto, Não se pretende com isso afirmar que o rock foi o único fator decisivo para as mudanças ocorridas nos anos 1960. A intenção é mostrar seu papel como “catalisador e unificador de vontades individuais que precisam de um veículo de massa para ter um comportamento de massa. O roqueiro exerce seu papel político ao cantar ou compor, e nada mais pode ser pedido a ele.”²⁰⁸ Portanto, a partir da politização do rock aliado aos diversos acontecimentos políticos e sociais ocorridos nos Estados Unidos, assim como no Brasil, o rock passou a ser uma espécie de porta voz das crônicas sociais, cujos escritores eram jovens.

206 Ibidem. p.25.

207 FRIEDLANDER, Paul. Op. cit.,p. 194.

208 CHACON.Op. cit.,p.21.

2.3 Os embates entre os movimentos musicais brasileiros e a ascensão da indústria fonográfica

No Brasil as décadas de 1950 e 1960 foram importantes momentos de renovação musical. As mudanças que aconteciam pelo mundo também chegaram ao Brasil e influenciaram a música. O rock n' roll

chegou ainda na década de 50 através de uma versão em português cantada por Nora Ney para a música “Rock around the clock”, tema do filme intitulado no Brasil de “Ao balanço das horas”. Desse momento em diante, a indústria fonográfica local, aproveitando a nova onda jovem trazida pelo ritmo, também produziu algumas canções de rock.²⁰⁹

Além da gravação de Nora Ney, o estilo do rock n' roll norte americano e europeu chegou ao país através das interpretações de Celly e Tony Campello, Roberto Carlos, Wanderléia, Erasmo Carlos, entre outros cantores. O ritmo era chamado de iê-iê, devido a influência internacional no rock nacional e, sobretudo, pelo refrão da música *She loves you*, gravada em 1963 pela banda britânica *The Beatles*, que em seu refrão possuía as palavras yeah, yeah, yeah. No Brasil, esse movimento foi chamado de Jovem Guarda, em referência oposta à Velha Guarda, que eram os tradicionais cantores da era de ouro do rádio.

A música da Jovem Guarda modificou o cenário brasileiro, o ritmo ora lento com letras românticas, ora agitado e descontraído divertia os jovens no final da década de 1950 e meados da década de 1960. O rock ‘tupiniquim’ conquistou certo espaço no comportamento da juventude de classe média urbana, “eufórica com o período desenvolvimentista do governo JK, porém só alcançou sucesso significativo quando Celly Campello gravou a canção ‘Estúpido Cupido’ em 1959.”²¹⁰

As canções da Jovem Guarda estavam inseridas geralmente em contextos românticos, falavam de namoros e paqueras. Ou manifestavam o desejo de ascensão social em letras que incitavam, por exemplo, a aquisição de um automóvel, símbolo do sucesso econômico. “Dessa forma, o negócio dos rapazes era tocar nas rádios e conquistar garotas. Nada de mudar o mundo com canções de apelos políticos. Suas letras, ingênuas falavam de namoro, amor, roupas, carros e velocidade.”²¹¹ Não havia contestação social nas músicas da Jovem Guarda. A rebeldia não estava presente, pelo

209 RAMOS. Op. cit., 2009, p.05.

210 Idem.

211 CARMO, Op. cit., p.43.

menos não em suas canções. No entanto, o movimento questionou e revolucionou padrões comportamentais, no jeito de vestir, agir e falar, assim como o fez o rock n' roll norte americano. O cabelo comprido, a minissaia e as gírias utilizadas pelos jovens faziam parte da nova manifestação cultural que tinha como objetivo o entretenimento. Mas, para os artistas envolvidos com os movimentos engajados, a Jovem Guarda “representava a consciência alienada esvaziando a cabeça da juventude e a tensão entre os dois movimentos, em parte estimulada pela mídia era crescente.”²¹² Esses atritos atingiram seu auge em julho 1967, quando Elis Regina e Geraldo Vandré, dois cantores da MPB, lideraram uma passeata contra as guitarras elétricas utilizadas nas canções da Jovem Guarda.

No dia 18 de julho de 1967, a passeata a favor da MPB e contra as guitarras elétricas, saiu do Largo São Francisco, no centro de São Paulo e seguiu até o Teatro Paramount. Tendo à frente Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, o conjunto MPB-4, a “passeata na verdade visava promover o lançamento do novo programa da TV Record, *Noite de MPB*, que deveria suceder *O Fino*. Porém, a passeata acabou sendo vista como uma manifestação ideológica contra o Iê-iê-iê.”²¹³

O posicionamento contrário a utilização da guitarra elétrica aconteceu porque, para os artistas nacionalistas, a guitarra era um instrumento transgressivo. A guitarra elétrica. Dessa forma a guitarra elétrica

convertia-se em um timbre/instrumento identificado com o estrangeirismo e a alienação política. Os manifestos de alas de músicos, bem como a passeata organizada para repelir aquele instrumento da música popular brasileira, se mostravam ligados a posturas valorizadoras de elementos que se supunha representavam o nacional. Seus reclames tinham como objetivo impedir a participação de grupos como *Os Mutantes*, *Beat Boys* e *Fevers* do universo dos festivais da canção que eram, naquele momento, significados como um espaço público onde se podiam expressar sentimentos divergentes ao regime iniciado em 1964 no país.²¹⁴

Jefferson Gohl, em sua tese de doutoramento, afirma que os artistas contrários a utilização da guitarra elétrica e que consideravam o rock como um movimento alienado e apolítico, se dirigiam aos roqueiros identificando-os como *outsiders*²¹⁵ em relação a

212 NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.p. 56.

213 NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção:engajamento político e indústria cultural MPB (1959-1969)** São Paulo : Annablume : FAPESP, 2001. p.145.

214 GOHL, Jefferson William. **Esse tal de Roque Enrow!** A trajetória de Rita Lee de *outsider* ao *mainstream* (1967-1985). Doutorado em História. 2014. Universidade de Brasília. p.13.

215 Conceito desenvolvido por Norbert Elias e John L. Scotson na obra *Estabelecidos e Outsiders* (2000). A palavra estabelecidos vem do inglês *establishment* e *established* que indicam um grupo

um “universo reconhecido como portador de uma autenticidade cancional ligada aos valores folclóricos e sonoros de uma tradição musical “nacional.””²¹⁶

Os embates entre música engajada versus música “alienada” e do tradicionalismo versus inovações musicais em termos instrumentais, não aconteceu somente no Brasil. Nos Estados Unidos, a utilização da guitarra elétrica também chocou os padrões musicais. Bob Dylan, que naquele período era considerado como um artista de protesto, foi criticado quando utilizou em seu show a mal vista guitarra elétrica, em 1965, na cidade de Newport, onde anualmente acontecia o maior festival de música folk dos Estados Unidos. Na ocasião, “o público parecia estupefato. Ouviram-se aplausos, mas também vaías estrepitosas. A maioria parecia aguardar em absoluto silêncio. [...] O número nem chegou a ser concluído. Dylan deixou o palco ainda atônito com a reação.”²¹⁷

Interessante salientar que Bob Dylan já havia se apresentado anteriormente em Newport, quando tocou suas músicas somente com o violão. Portanto, o que chocou o público e os organizadores do festival de 65, foi de fato a eletrificação da música.

O mesmo festival que dois anos antes oferecera a Dylan a ponte para o estrelato agonizava pela resistência de seus líderes em aderir ao rolo compressor da eletricidade que batia à porta e à sede de experimentação de novos formatos musicais, e pela ânsia de vários artistas em incorporar o mais elaborado e adulto texto da música de protesto ao vocabulário do rock n’ roll.²¹⁸

Existem divergências de opiniões acerca da eletrificação da música de Dylan, porém de acordo com Rodrigo Merheb, “se os críticos e colegas ainda se dividiam, o público aprovou totalmente a metamorfose do trovador folk em artista de rock comercialmente viável.”²¹⁹

Apesar dos atritos com outros movimentos musicais, a Jovem Guarda fez um grande sucesso no campo musical no Brasil, sobretudo na década de 1960. Seus artistas vendiam milhares de discos, estavam sempre presentes nas paradas de sucesso das rádios e conquistaram seu espaço nos programas de televisão. Mas, para além da Jovem Guarda, surgiu no final daquela década (1950) a Bossa Nova, a partir do intérprete

que se vê e é visto pelos outros como algo bom para a sociedade. Traz consigo a ideia de prestígio e de poder. Já os *Outsiders* seriam os que estão à margem da ou seja, não possuem tanto prestígio e poder quanto aos estabelecidos.

216 GOHL, Jefferson. Op. cit., p.14.

217 MERHEB. Op. cit., pp.23-24.

218 Ibidem. p. 24.

219 Ibidem. p..29.

baiano João Gilberto que, em 1959, lança o LP *Chega de Saudade*, no qual a maioria das canções, “mesmo remetendo à tradição rítmica do samba, trazia elementos do *cool jazz*, sobretudo na maneira contida de cantar, sem ornamentos e com voz baixa.”²²⁰ Esse novo ritmo, “moderno e sofisticado” agradou a classe média, bem como atraiu diversos artistas em ascensão e já consagrados da música brasileira, foi o caso de Antonio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Chico Buarque de Hollanda entre outros. A Bossa Nova influenciou e modificou o samba brasileiro a fim de adensá-lo esteticamente, em busca de uma música moderna e que se preocupasse com a estrutura da canção, voz, harmonia, melodia etc.

Apesar da forte repressão estabelecida pelo regime autoritário pós 1964, o campo e o mercado cultural brasileiro passou por um período de “expansão no nível de produção, da distribuição e do consumo de bens culturais.”²²¹ A indústria fonográfica desenvolveu-se em meados dos anos 1970, a partir do “crescimento da classe média, a concentração da população em grandes centros urbanos [que] vão permitir ainda a criação de um espaço cultural onde os bens simbólicos passam a ser consumidos por um público cada vez maior”.²²² A ampliação da indústria cultural coincidiu com a vigência do regime autoritário pós 64, e dele se beneficiou diretamente através de “maciços investimentos governamentais no setor de telecomunicações que, de sua parte, incentivou o crescimento da indústria eletrônica”.²²³

Com o crescimento da indústria fonográfica em paralelo com a ascensão da música de protesto advinda da era dos festivais, o mercado fonográfico cada vez mais abria suas portas aos artistas ligados a MPB, isso possibilitou as gravadoras certa estabilidade financeira. Já que o gênero musical liderava as vendas no país, e que os *Long Playing* (LP) custavam caro e eram direcionados às pessoas de maior poder aquisitivo. Sendo assim, a MPB “além de ter sido a expressão cultural dos grupos sociais de oposição ao regime militar, era fundamental para a estratégia da indústria fonográfica brasileira, situação que perdurou até o início dos anos 1980.”²²⁴ A MPB dominou o mercado fonográfico brasileiro na década de 1970, “os álbuns agraciados com ‘Disco de Ouro’ outorgado pela indústria, entre 1977 e 1979, para aqueles que

220 NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira**. Op. cit., p.29.

221 ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.p.83.

222 Idem.

223 MICELI, Sérgio. O papel do político dos meios de comunicação de massa. In: SOSNOWSKI, Saúl; SCHWARTZ, Jorge. (Orgs.) **Brasil: O trânsito da memória**. São Paulo: Edusp,1994.p. 47.

224 NAPOLITANO,Marcos. **Coração Civil**. Op. cit., 2011, p. 237.

vendiam, ao menos, 150 mil discos em 1 ano, também comprovam a consolidação da MPB”²²⁵ junto ao público brasileiro.

Ao abrir espaço para uma “canção engajada, marcada por uma renovação do Samba, as gravadoras procuravam consolidar e diversificar suas posições num mercado onde o rock entrava com toda a força.”²²⁶

As principais gravadoras que atuavam no Brasil nos anos 1970 eram: Phonogram, Odeon, EMI, CBS, RCA, Continental, - Som Livre, WEA e Polygram/Philips.

Jefferson Gohl afirma que na fase de consolidação da indústria fonográfica, nos anos 1970, houve o “desenvolvimento da MPB que referenciava o *pop-rock* estrangeiro e que era mais modernizada em termos de tecnologia, ao mesmo tempo em que houve aumento dos números de lançamentos de discos de matrizes estrangeiras, superando em vários momentos os lançamentos de artistas nacionais.”²²⁷ Para o autor, a partir das considerações feitas por Marcia Tosta Dias, a expansão do mercado de bens culturais no Brasil a partir da década de 1970, esteve vinculada ao setor de bens de consumo duráveis.

Tal crescimento “interessava profundamente à ideologia do ‘desenvolvimento com segurança’ vigente no período do governo militar no país, ideologia que buscava integrar a modernização conservadora à implantação da indústria cultural, fornecendo a infraestrutura necessária.”²²⁸ Esse crescimento pode ser verificado no levantamento feito por Ortiz, quando afirma que entre os anos 1967 e 1980 a “venda de toca-discos cresce em 813% e o faturamento das empresas fonográficas tem aumento, entre 1970 e 1976, de 1375%.”²²⁹

Além disso, a partir dos anos 1970 o mercado brasileiro passou a trabalhar a partir de uma dinâmica própria e com um crescimento significativo. Naquele período

cerca de 70% dos fonogramas consumidos sendo produzidos no Brasil. A estrutura social do consumo de música se concentrava nos consumidores mais jovens (18 a 25 anos). Um novo e criativo *cast* de compositores garantiria um fornecimento de “matéria prima” de qualidade, embora, este fornecimento estivesse momentaneamente prejudicado pelo rigor da censura.

225 Ibidem. p.241

226 NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982). **Estudos Avançados**. N.24, 2010. p.20.

227 GOHL, Jeferson. Op. cit., p.75.

228 Idem.

229 ORTIZ, Renato. **A moderna Tradição brasileira: cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2006 p.127.

O nível técnico de gravação estava longe do ideal para os padrões internacionais, não apresentava limitações muito rigorosas que inviabilizassem um padrão mínimo de excelência tecnológica.²³⁰

Portanto, é notável que o consumo de produtos musicais no país havia caído no gosto dos brasileiros, a partir do surgimento de novas tendências e estilos musicais e de um público jovem possivelmente interessados em tais mudanças e produtos culturais.

Em paralelo com o crescimento do mercado cultural brasileiro e a expansão da indústria fonográfica, haviam as tensões e embates entre os movimentos musicais já consolidados e os emergentes no cenário cultural brasileiro. As disputas que envolviam a cena musical brasileira estavam relacionadas com a tradição do Samba a partir dos seus elementos herdados pela Bossa Nova e MPB, com as inovações musicais advindas do Tropicalismo, Jovem Guarda e mais tarde com o *pop* e o rock. E, nesse sentido, traduz os debates sobre a “discussão do nacional-popular que impulsionam a cultura para um campo de autonomização frente às artes de um modo geral e que passa pelo moderno aparato da produção industrial.”²³¹ Segundo Renato Ortiz, tal processo está vinculado à construção do capitalismo que instaura o mercado de bens simbólicos, baseado na cultura de massa e na emergência de classe média, que crescia consideravelmente naquele momento,²³² devido entre outras coisas, ao fenômeno conhecido como milagre brasileiro. Foi a partir desse mercado e dessas possibilidades comerciais que as canções se tornaram produtos culturais centrais no pensamento de contestação e questionamentos políticos. “No caso brasileiro, podemos perceber que a música popular se constituiu em um dos importantes marcos do universo cultural. Nesse contexto a MPB ocupa um importante papel, definidor de estilos e gostos consumida por ‘formadores de opinião’”²³³.

Em época de repressão política, o campo musical passou a ser um espaço para a disseminação de ideias e posicionamentos contrários ao regime autoritário. A partir dos elementos herdados da Bossa Nova em 1965, surgiu a sigla MPB (Música Popular Brasileira), essa nova vertente da música no Brasil comportou vários artistas ligados a Bossa Nova e abordaria novos artistas. Nomes como Edu Lobo, Nara Leão, Vinícius de

230 NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção**. Op. cit., p. 266.

231 Gohl, p. 79.

232 Ortiz, Renato. Op. cit., p. 105.

233 BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. “Entre lutas e protestos: a MPB e o rock nacional no contexto da redemocratização (1975-1985)” In GRINBERG, Lucia; QUADRAT, Samanta; ARAUJO, Maria Paula Nascimento. (Orgs). **50 anos do golpe: debates discentes**. Niterói: PPGHISTÓRIA-UFF, 2016. p. 32.

Moraes e Chico Buarque de Hollanda, que compuseram a nova linha musical. A MPB foi considerada como “um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média.”²³⁴

Sem abandonar as conquistas da Bossa Nova, a MPB renovaria o campo musical, o tornando mais popular e buscando inspiração em algumas vertentes que outrora eram renegadas. A partir de então “consolidou-se uma nova linha musical, na qual a Bossa Nova era reconhecida como importante, mas filtrada criticamente em prol das performances e princípios de criação mais comunicativos da canção engajada nacionalista.”²³⁵ A sigla MPB se tornou sinônimo de música comprometida com a realidade brasileira, crítica ao regime militar e de alta qualidade estética.”²³⁶ A canção engajada, ou seja, a produção musical com contestação, críticas ao regime autoritário e reivindicações políticas, sociais e econômicas, se tornou presente nas composições de diversos artistas da MPB, que, por sua vez, seriam de certo modo visados pelo regime autoritário, atento à produção cultural do momento a fim de manter o controle repressivo da sociedade. Porém, em diversos casos, a constante vigilância do regime em torno da produção musical “acabou por estimular a demanda por música popular politizada, principalmente nos segmentos médios da sociedade. A MPB beneficiou-se desta demanda, pois era sinônimo de música engajada e sofisticada.”²³⁷

A canção engajada durante o regime autoritário contemplava diversas esferas críticas. Havia uma mistura de temas e formas para contestação social a partir da música.²³⁸

Os artistas e intelectuais iniciaram um processo de problematização acerca do paradoxo básico que se encontrava a MPB, que naquele momento era considerada como:

[...] uma corrente musical com ampla penetração comercial e intenções ideológicas. Tratava-se de encontrar uma saída que desse conta de uma dupla tarefa: constituir as diretrizes para a veiculação de uma mensagem

234 NAPOLITANO, Marcos. **História e Música. Op. cit.**, p.64.

235 Ibidem. p. 65

236 NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira. Op. cit.** 2004, p. 57.

237 NAPOLITANO, Marcos. **A música popular. Op. cit.**, 2009, p.240.

238 Convém esclarecer que não se pode generalizar, pois não havia apenas músicos ou correntes musicais com vínculos de engajamento político. Naquele período, segundo Marcos Napolitano, existiam músicas de cunho nacionalistas e anti-esquerdistas que faziam sucesso, tais como: *Eu te amo meu Brasil*; *Brasil, Eu fico*; *Das duzentas pra lá*; *Protesto ao protesto*, e outras.

nacionalista e engajada e ao mesmo tempo ampliar o público consumidor de MPB (sobretudo em meio à juventude, cada vez mais dominada pela febre mundial do *pop*, do *rock* e suas variantes). O temor que os entusiastas da MPB sentiam frente ao *rock* brasileiro ou angloamericano, sinônimo de alienação e entreguismo, foi o estímulo inicial do debate.”²³⁹

Apesar do grande sucesso adquirido pela música engajada, fato que pode ser confirmado a partir do grande sucesso obtido pelos artistas da MPB no mercado cultural brasileiro²⁴⁰, havia um sentimento de “temor” em relação a crescente presença do rock internacional e nacional, ambos considerados como músicas alienante e descompromissada. Por isso, os artistas ligados a MPB buscaram ampliar o seu público e os materiais culturais produzidos por eles simultaneamente mantendo uma forte agressividade perante o rock. Nesse ínterim, o termo *desbunde* passou a ser aplicado em movimentos e artistas que de alguma forma não estavam inseridos nos embates políticos alinhados com as esquerdas. “De sentido ambivalente, o termo ‘desbunde’ era uma gíria da época que evocava a ideia de ‘farra’, ‘curtição’ e uma suposta ‘despolitização’.”²⁴¹

A expressão *desbunde* foi empregada pela esquerda de forma pejorativa para se referir às pessoas que não tinham interesse em participar do engajamento e da luta armada contra o regime. Mesmo algumas parcelas da classe artística que não estavam circunscritas à canção engajada de protesto também eram considerados “desbundados” ou alienados. Outro ponto de vista interessante, e com o qual concordamos, é que “desbundar era uma metáfora, uma alusão a uma mudança radical de comportamento, significava a emergência de outra moralidade, outra estética, em contraponto ao conservadorismo moral vigente.”²⁴²

As disputas no meio artístico brasileiro entre engajados e “desbundados” acirraram-se a partir dos festivais de música popular televisionados. Artistas ligados à

239 NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção**. Op cit.,p. 96.

240 Segundo Napolitano, a MPB dominou o mercado fonográfico brasileiro na década de 1970, “os álbuns agraciados com ‘Disco de Ouro’ outorgado pela indústria, entre 1977 e 1979, para aqueles que vendiam, ao menos, 150 mil discos em 1 ano, também comprovam a consolidação da MPB” junto ao público brasileiro.. Alguns discos que foram premiados com o Disco de Ouro: *Meus Caros Amigos* (1976) e *Chico Buarque*, (1978), ambos de Chico Buarque; *Álibi* (1978), de Maria Bethânia; *Geraes* (Milton Nascimento, 1977) entre outros. Cf. NAPOLITANO. Op. Cit., 2011, p. 238.

241 SILVA, Natanael de Freitas. Masculinidades Hierarquizadas: entre o “gay macho” e a “bicha louca”, performances de gênero nos anos 1970. **Contemporâneos**: Revista de Artes e Humanidades.n. 14 mai-out. 2016.p.02.

242 RODRIGUES, Jorge Caê. **Impressões de Identidade**: um olhar sobre a imprensa gay no Brasil. Niterói: EduFF, 2010.p.42.

MPB e ao engajamento político encontraram nesse meio uma forma de ampliar seu público.

2.4 Os Festivais da Canção no Brasil: música e televisão

A efervescência cultural da década de 1960, promoveu o surgimento dos famosos Festivais da Canção ou da música brasileira, que agitariam a produção musical daquela década. “Nestes anos, a fórmula ‘festival da canção’ imperou na TV brasileira, tornando-se os seus programas de maior audiência. Inspirados inicialmente no famoso ‘Festival de San Remo’, da TV italiana [...]”²⁴³ os festivais brasileiros adquiriram, no entanto, características e identidade próprias. Alguns dos principais festivais da canção eram: Festival da Musica Popular da TV Record, e o Festival Internacional da Canção da TV Globo.

Os festivais “já existiam no Brasil, embora com outro título: eram os concursos de músicas carnavalescas promovidos com sucesso no Rio de Janeiro na década de 30 [...]”²⁴⁴ Na década de 1960, eles ficaram marcados pela diversidade de ritmos e pela ascensão de diversos artistas brasileiros, sobretudo os ligados à recente MPB. Além disso, se diferenciaram dos eventos dos anos 30, devido a transmissão televisionada.

Para Marcos Napolitano, os festivais da canção foram vistos como “usinas de criação e trincheiras de resistência cultural, num movimento também estimulado pela indústria fonográfica em transformação.”²⁴⁵ Isto ocorreu devido a participação de diversos artistas engajados que produziam constantemente canções de protesto e crítica ao regime autoritário. O movimento artístico que se mostrava preocupado com as questões políticas daquele momento “vislumbrava, no movimento musical gerado pelos festivais, um tipo de resistência cultural ao regime militar, sobretudo, porque valorizava os elementos culturais nacionais e populares.”²⁴⁶

Existiram vários festivais da música popular brasileira: o I Festival da Canção da TV Record, em 1960, e que teve sequência de edições entre os anos 1967 a 1969; I e II Festivais da TV Exelsior, em 1965 e 1966; os Festivais Internacionais da Canção (FIC), da TV Globo, que foram realizados entre 1966 e 1972. Esses festivais reuniram toda

243 NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira**. Op. cit., 2004, p. 56.

244 MELLO, Zuza, Homem. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34. 2003. p.14.

245 NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**. Op. cit., 2011, p.107.

246 NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira**. Op. Cit., 2004. p. 57.

uma geração de artistas e cabe mencionar ainda que os artistas centrais desse estudo, Raul Seixas e a banda Secos & Molhados, também participaram de algumas edições dos festivais. Raul Seixas inscreveu-se no VII Festival Internacional da Canção, em 1972, com as músicas *Let Me Sing*, *Let Me Sing* e *Eu sou eu, Nicuri é o Diabo*. Ambas foram classificadas, porém não vitoriosas. Segundo as memórias do compositor, a sua não vitória ocorreu devido pressões militares:

Eu ia tirar a segunda colocação neste festival. E os federais estavam atrás do palco [...] Foi quando eu levei o *Let Me Sing My Rock-n'-Roll*. O pessoal federal estava todo atrás da coxia, dando toque de que se eu ganhasse estava frito. Nunca tinha visto isso. Fiquei apavorado! Eu não podia ganhar! Isso porque o júri, segundo eles, era anarquista. Rogério Duprat, Guilherme Araújo, Nelsinho Motta, só a rapeja. Peguei o terceiro lugar.²⁴⁷

Raul Seixas em 1972 já era um músico conhecido, entretanto, ainda não havia conquistado a máxima fama. Desse modo, possivelmente, a postura dos militares “dando toques” para que Raul não saísse vitorioso, pode estar relacionada ao fato da visibilidade que o músico vencedor de um grande festival receberia. É possível que já existia uma preocupação por parte da repressão em relação a figura de Raul Seixas e o seu “perigo” potencial.

Ney Matogrosso, em meados de 1966, ainda residia em Brasília. Lá participava de aulas de canto e teatro. As aulas de canto foram o estopim para sua participação em um festival de música popular organizado pela Universidade de Brasília. . “Na ocasião, Paulo Machado (compositor), o convidou para cantar música popular. Ia acontecer uma apresentação, na Universidade de Brasília, de músicos da cidade para universitários mineiros.”²⁴⁸ Ney participou do festival em Brasília, e logo após optou por cantar em boates, não participando dessa forma, dos festivais do eixo Rio- São Paulo que eram televisionados.

Os festivais serviram como palco para o surgimento de uma nova vertente da arte brasileira: o Tropicalismo. Esse movimento trouxe para o cenário cultural diversas inovações em termos musicais, cinematográficos, e para, além disso, inovou alguns padrões comportamentais, através dos artistas que o representavam, ligados a algumas ideias do movimento *hippie*, os artistas da vertente musical da Tropicália inovaram nas formas de vestir e agir.

247 PASSOS, Sylvio Ferreira. **Raul Seixas por ele mesmo**. Op. cit., p.151.

248 VAZ, Denise. Op. cit.p.46.

Os ideais *hippie* ligados a contracultura chegaram ao Brasil em fins da década de 1960 e início dos anos 1970 e, com as notícias dos festivais que estavam acontecendo mundo a fora, o Brasil também promoveu uma série de festivais, nas regiões do Espírito Santo, São Paulo, entre outras, “reunindo milhares de brasileiros que simpatizavam com as novas tendências”²⁴⁹. Estes festivais contribuíram para a disseminação da nova vertente cultural, que também seria demonstrada na produção do rock nacional da década de 1970, nas canções das bandas “O Terço”, “Novos Baianos”, bem como do cantor Raul Seixas, a banda Secos & Molhados entre outros.

O Movimento Tropicalista do final da década de 1960, representado na música principalmente pela banda “Os Mutantes” e pelas figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil e outros, foi extremamente importante no cenário musical brasileiro, trazendo diversas inovações comportamentais, pela maneira de agir e vestir.

Marcos Napolitano afirma que no contexto pós 1968 a junção entre os Festivais da Canção e os interesses comerciais da indústria fonográfica haviam se modificado para uma expectativa do gosto médio e a partir disso os tropicalistas através das modificações nos códigos de comunicação de massa haviam realizado um choque cultural das audiências.²⁵⁰

Apesar do desgaste sofrido pela fórmula “Festivais da Canção” e das várias críticas encaminhadas pelas parcelas nacionalistas e vanguardistas, as competições musicais televisionadas ainda eram espaços que “deveriam ser ocupados, mas sem a ingenuidade dos primeiros tempos em que se via neles um lugar privilegiado de afirmação da MPB contra a massificação ou a internacionalização do gosto musical.”²⁵¹

A música virou uma espécie de instrumento simbólico para aglutinar os jovens em torno de uma participação social e política mais engajada. Aos poucos, estas manifestações criaram um caráter de protesto, a partir das movimentações como o Maio de 1968, quando em vários países do mundo, diversos grupos da juventude se uniram protestando contra os abusos dos governos autoritários e outras questões sociais, políticas e econômicas. Nesse sentido,

punha-se em questão não apenas a sociedade, que estava doente, segundo o movimento, mas também a própria maneira de viver: o individualismo

249 SAGGIORATO. Op. cit., 2008. p. 32.

250 NAPOLITANO, Marcos. A música popular em 1968. In: FICO, Carlos; ARAUJO, Maria Paula. **1968: 40 anos depois história e memória**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 102.

251 GOHL. Jefferson. Op. cit., p. 75.

deveria ser transformado. Tratava-se assim de uma contestação política, existencial e psicológica.²⁵²

Além da música, o Tropicalismo abarcou o cinema, por meio do Cinema Novo com o lançamento de *Terra em Transe* de Glauber Rocha. Incorporou o teatro com as peças do grupo Oficina: *O rei da vela* e *Roda Viva*; as artes plásticas, sobretudo, com as obras de Helio Oiticica. Na música, a partir de nomes como Caetano Veloso com a canção *Alegria Alegria*, Gilberto Gil e os Mutantes, com a canção *Domingo no Parque*, em suas respectivas apresentações no III festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, em outubro de 1967. A “novidade apresentada - o moderno de letra e arranjo-, mesmo que muito simples, foi suficiente para confundir os critérios reconhecidos pelo público e sancionados pela crítica e pelos festivais.”²⁵³ O lançamento do LP *Tropicália* ou *Panis et Circensis*, no mês de agosto de 1968, foi o *boom* musical do movimento. No disco, os músicos realizaram um misto de tradição da música brasileira combinada com elementos do pop rock. O “LP trazia uma colagem de sons, gêneros e ritmos populares, nacionais e internacionais. Em meio às composições do disco, assinadas por Gil, Caetano, Torquato Neto, Capinam e Tom Zé, com arranjo de Rogério Duprat [...]”²⁵⁴

Esse movimento cultural trouxe ao Brasil, uma mistura de moda, psicodelismo, música pop e ideologias ligadas ao movimento hippie.

O Tropicalismo notabilizou-se como uma forma de inserção histórica no processo de revisão cultural, que se desenvolvia desde o início dos anos 60. Os temas que serviram de base desta revisão consistiam na redescoberta do nosso país, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização.²⁵⁵

A “internacionalização” da cultura, como dizem os autores, não agradou certas esferas da música brasileira. O Tropicalismo era visto pela MPB como um movimento que não estava preocupado em produzir “música engajada”, em levantar em suas canções, questões políticas e sociais do período. A canção engajada durante o regime autoritário contemplava diversas esferas críticas, sendo possível afirmar que:

o que predominou nos anos 1970 foi a canção engajada que não se limitava, necessariamente, à canção de protesto *strictu sensu*, podendo incluir a crônica

252 CARMO. Op. cit., 2001, p. 76.

253 MACHADO, Divaldo C. BORGES, Dulcina T.B. Tropicália o olhar do Pasquim. **Revista da Católica**, Uberlândia, v. 1, n. 1, pp. 135-146, 2009. p.136.

254 NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana M. Tropicalismo as relíquias do Brasil em debate. **Revista brasileira de História**. vol. 18 n. 35 São Paulo, 1998, p.13.

255 MACHADO, Divaldo C. BORGES, Dulcina T.B. Op. cit., 2009, p. 137.

social, o lirismo subjetivo, a ironia ao sistema e outras variantes com o objetivo de estimular a consciência social da resistência ao autoritarismo.”²⁵⁶

Porém, o Tropicalismo não deve ser considerado como uma produção cultural “alienada” aos acontecimentos dos anos 1960 e 1970. O movimento surgiu também, devido às insatisfações de alguns artistas das diversas áreas da arte com a cultura “engajada nacional-popular”. Como definiu Napolitano: a Tropicália pode ser vista “como a resposta a uma crise das propostas de engajamento cultural, baseadas na cultura ‘nacional-popular’ e que se via cada vez mais absorvida pela indústria cultural e isolada do contato direto com as massas,”²⁵⁷ após o golpe de 1964.

2.5 *Diga que eu não sei de nada e nem posso saber: Rock em tempos de AI-5*

As influências vindas do rock internacional mescladas com o Tropicalismo e suas heranças contraculturais, foram imprescindíveis para a formação do rock nacional setentista, que se estabeleceu no mercado cultural brasileiro no tempo chamado “segundo golpe”²⁵⁸, período do Ato Institucional nº5. Consolidado durante um dos períodos mais repressivos da ditadura, o rock aliado sobretudo com o samba e a MPB, formaram uma frente de combate à repressão

desenvolvendo um tipo de crítica, atitude e crônica social que forneciam referências diversas para a ideia de resistência cultural. A MPB, com suas letras engajadas e elaboradas; o samba, com sua capacidade de expressar uma vertente da cultura popular urbana ameaçada pela modernização conservadora capitalista; e o rock, com seu apelo a novos comportamentos e liberdades para o jovem das grandes cidades. Não foi por acaso que ocorreram muitas parcerias, de shows e discos, entre os artistas desses três gêneros.”²⁵⁹

Apesar do enorme sucesso obtido pela Jovem Guarda como representante inicial do rock n’ roll no Brasil, foi nos anos 1970 que a produção de rock nacional alcançou maior expressão na música “o desbunde da contracultura iria se refletir no rock brasileiro marcado pela forte influência do modelo estrangeiro [...] ou pela tentativa de fusão com ritmos brasileiros”²⁶⁰. O movimento musical ligado ao rock passou por uma

256 NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**. Op. cit.,p.236.

257 NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira**. Op. Cit. 2004.p.64.

258 HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagens: CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970)**. São Paulo: Brasiliense, 1981. p.90.

259 NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2014,p.194.

260 BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. Op. cit.,p.89.

grande transformação, o “antigo rock n’roll passava a ser simplesmente rock e se diversificou em múltiplas tendências: na verdade, deixava de ser um simples gênero musical para ser um novo mundo.”²⁶¹

Em um comparativo com a música produzida nos anos anteriores, Joaquim Alves de Aguiar afirma que “se a corrente anterior reproduzia de alguma forma o ritmo da modernidade, o som leve e sinfônico dos anos 70 acabou representando uma fuga da modernidade.”²⁶² Concordamos com o autor quando pensamos no rock nacional setentista, principalmente por conta das modificações traçadas pelos artistas que permitiram que o gênero incorporasse diversos elementos musicais, se tornando uma novo gênero musical sem preocupação direta com a modernidade estética, diferente de outros movimentos musicais.

A partir da inovação no movimento musical, as canções de rock introduziram “experiências poético-musicais” que inseriram na música popular brasileira aspectos ligados às renovações culturais dos jovens da década de 1960, tais como: a psicodelia, o rock e a guitarra elétrica, entremeados com composições de vanguarda erudita²⁶³. Para além da expressão musical, o rock foi adotado “como ritmo de vida, como uma maneira nova de pensar as coisas, a sociedade, o comportamento. É identificado à libertação do corpo e à percepção moderna.”²⁶⁴ Assim, na “esteira do rock, do início dos anos 70, cresceriam os cabelos e os contornos de uma “cultura marginal” que serviu também como um certo catalisador de insatisfações que eram expressadas nas canções de rock.

O rock contribuiu como porta voz de diversas mudanças socioculturais e questionamentos políticos feitos pelos jovens. Principalmente porque “era uma juventude que se acreditava política e achava que tudo devia se submeter ao *político*: o amor, o sexo, a cultura, o comportamento.”²⁶⁵

Segundo o sociólogo Paulo Sérgio do Carmo, a “rebelião política e dos costumes, foi rapidamente incorporada à antiga cultura; ‘adotada’ pelos interesses das grandes gravadoras e empresários, tornara-se mais um artigo de consumo.”²⁶⁶ Nesse

261 MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60**. São Paulo: L&PM, 1987.p.67.

262 AGUIAR, Joaquim Alves de. Panorama da Música Popular Brasileira. In: SONOSWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge. (Orgs). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.p.158.

263 NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira**. Op. cit.,p.69.

264 HOLLANDA, Heloisa Buarque de.Op. cit., p.68.

265 VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.p.16.

266 CARMO. Op. cit., p. 58.

sentido, havia uma contradição pairando o rock dos anos 1970. Se por um lado os grupos de rock pretendiam de certa forma, participar da cultura *underground* e portanto, à margem do sistema e dos grandes pilares que alicerçavam a indústria cultural do período; por outro “houve a institucionalização da moda da contracultura, da aparência, da experiência com drogas e da linguagem.”²⁶⁷

As mudanças engendradas pelos jovens dos anos 1960, tornavam-se em 70, artigos de moda e consumo cultural.

Desta maneira, segundo Marcos Napolitano, o rock se tornou uma grande

tendência do mercado, com a crise dos festivais da canção e cerceado pela censura, era a música jovem, o pop e o rock, que garantiam um espaço maior na preferência de uma boa parte da juventude. A partir do Tropicalismo, digase, o pop e o rock passaram a fazer parte, inclusive, dos vários idiomas musicais que caracterizavam a música brasileira.²⁶⁸

Em paralelo a institucionalização da contracultura enquanto tendência de moda, naquele momento havia também no âmbito musical contradições envolvendo o rock nacional no que diz respeito ao seu teor político. De um lado o rock quis romper com padrões conservadores engendrados pelos grupos de direita e também de esquerda²⁶⁹, e por isso foi visto como “alienado” e irrelevante para a cultura do Brasil. Para os nacionalistas e engajados da MPB, por exemplo, o rock, “representava a consciência alienada esvaziando a cabeça da juventude e a tensão entre os dois movimentos, em parte estimulada pela mídia era crescente.”²⁷⁰ Do outro lado, a partir de diversas influências musicais e artísticas vindas da contracultura e do tropicalismo a produção do rock nacional setentista trouxe em suas canções questões relacionadas à pauta pública da sociedade brasileira e traduziu inúmeras preocupações dos jovens daquela década. “Neste sentido, o rock expressa com muita exatidão a época. Tanto no plano internacional, como no plano brasileiro, o gênero se pauta por uma ironia de fundo.”²⁷¹ Traduzindo inúmeros problemas brasileiros nos campos político e social.

Esse conflito entre os movimentos musicais brasileiros nos anos 1970, pode ser vislumbrado na canção *Eu também vou reclamar* gravada por Raul Seixas no disco *Há dez mil anos atrás*, lançado pela gravadora Phillips Records em 1976, cuja letra é a seguinte:

267 FRIEDLANDER. Paul. Op. cit., p.330.

268 NAPOLITANO, Marcos. **A formação**. Op. cit., p.186.

269 BRANDÃO;DUARTE. Op cit. pp. 86-87.

270 NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira**. Op. cit., p.56.

271 AGUIAR, Joaquim Alves de. Op. cit. p.165.

Mas é que se agora/Pra fazer sucesso/Pra vender disco/De protesto/Todo mundo tem/Que reclamar/Eu vou tirar/Meu pé da estrada/E vou entrar também/Nessa jogada/E vamos ver agora/Quem é que vai güentar/Porque eu fui o primeiro/E já passou tanto janeiro/Mas se todos gostam/Eu vou voltar/[...] Ligo o rádio/E ouço um chato/Que me grita nos ouvidos/Pare o mundo/Que eu quero descer/Olhos os livros/Na minha estante/Que nada dizem/De importante/Servem só prá quem/Não sabe ler.

O instrumental é composto de guitarra, com timbre se aproximando do som de banjo, violão, contrabaixo e bateria. O baixo e a bateria marcam um ritmo muito simples, de *country music*, puxado num andamento bem arrastado. A maneira como o arranjo é executado assume um tom debochado com a canção de protesto e, é cantada a partir de uma linguagem coloquial, onde o compositor demonstra certa insatisfação com alguns movimentos musicais considerados da esquerda engajada e que criticavam os artistas ligados ao rock, por não remeterem em suas canções o protesto e as críticas políticos-sociais da maneira que julgavam ser importante para o combate ao regime autoritário vigente. Os trechos: “Mas é que se agora/Pra fazer sucesso/Pra vender disco/De protesto/Todo mundo tem/Que reclamar/Eu vou tirar/Meu pé da estrada/E vou entrar também/Nessa jogada/E vamos ver agora/Quem é que vai güentar” e “Olhos os livros/Na minha estante/Que nada dizem/De importante/Servem só prá quem/Não sabe ler”, dão pistas sobre tal crítica e a forma com que o músico responde aos movimentos engajados. Estando mais próximo de uma produção contracultural do que da esquerda engajada, Raul Seixas possivelmente sugeriu em sua música os embates culturais efervescente no Brasil. A “contracultura brasileira se posicionou contra o Estado ditatorial e os valores sociais dominantes promovidos por ele, mas também entrou em conflito com setores da esquerda tradicional, principalmente do Partido Comunista Brasileiro, que promovia valores sociais e culturais mais convencionais.”²⁷²

Mesmo com as críticas a tais posicionamentos artísticos, Raul Seixas e a banda Secos & Molhados já haviam composto diversas canções que podem ser consideradas como de protesto. Não no sentido de estarem circunscritas aos movimentos musicais de esquerda, tal qual como a MPB, por exemplo, mas sim por escreverem canções de rock que continham críticas sociais, principalmente relacionadas ao comportamento e também políticas. Especialmente a partir de 1973, a exemplo disso podemos citar: *Ouro de Tolo- Krig Há Bandolo! (1973)*; *Sociedade Alternativa - Gita (1975)*; *É Fim de Mês -*

272 DUNN, Christopher. Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n.17, jul-dez.2008.p.146.

Novo Aeon (1975); *Quando Você Crescer - Há 10 Mil Anos Atrás*; *Que luz é essa?*- *O Dia em que a Terra Parou* (1977), que retratam aspectos relacionados com debates sociais mais amplos do país. Do mesmo modo, canções como *Mulher Barriguda*, *Sangue Latino*, *Primavera nos dentes*, ambas do disco *Secos & Molhados* de 1973, e o *Hierofante*, *Toada & Rock & Mambo & Tango & etc* e o *Doce e o Amargo* do disco *Secos & Molhados* de 1974, por exemplo, são canções que problematizam de alguma forma aspectos da sociedade brasileira.

Dessa maneira, é possível vislumbrar nas canções os embates entre as esferas culturais brasileira nos anos 1960 e 1970. Se por um lado os movimentos de vanguarda criticavam o rock devido ao seu suposto “engajamento vazio” por outro, a partir da Jovem Guarda, tropicalismo e do rock nacional, o que se viu no Brasil em termos musicais foi uma crescente produção de música jovem. Não com críticas políticas aos moldes das canções engajadas, mas sim composições que continham misturas de críticas relacionadas aos padrões sociais, à moralidade da época, aos costumes e a forma como a sociedade brasileira estava sendo guiada, críticas portanto, que não deixavam de ser políticas, porém eram feitas de formas distintas se comparada as canções engajadas de esquerda.

No contexto internacional, o rock setentista foi representando por artistas que marcaram a história do rock, através de canções expressivas e de performances e atitudes que chocaram os padrões comportamentais da época. Ao lado de nomes já consagrados como os Beatles, Dylan e os Rolling Stones, no final dos anos 1960 o rock norte-americano e britânico cresceu a partir de figuras como Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Pink Floyd, The Doors, Eric Clapton, Led Zeppelin, AC/DC, Black Sabbath entre muitos outros artistas e bandas que utilizavam da fusão de ritmos incorporando-os ao rock e criando assim subdivisões para o gênero musical. São exemplos de novas vertentes do rock: Hard Rock, o Heavy Metal e o rock progressivo.

No caso brasileiro, o gênero musical rock ficou mais ou menos definido, em um primeiro momento, pelo uso de guitarras elétricas e emissão vocal mais gutural, em contraposição à tradição timbrística e vocal do samba, da bossa nova e das canções engajadas.

Alguns artistas alcançaram um enorme sucesso no mercado musical brasileiro, como foi o caso de Raul Seixas e o conjunto Secos & Molhados, objetos de estudo da presente dissertação. Desta maneira, o início da década de 1970, foi marcado pelo aprimoramento do Rock nacional que

parecia encontrar um idioma próprio. Neste campo, destacaram-se Raul Seixas, com sua crítica ácida ao milagre e aos valores sociais (*Ouro de Tolo*, *Sociedade Alternativa*, *Mosca na Sopa*, *Metrô Linha 743*), e o meteórico conjunto Secos & Molhados, que revelou o cantor Ney Matogrosso, fundindo o melhor da poesia da MPB com a ousadia cênica e o clima instrumental do rock anglo-americano. Rita Lee, ex-Mutantes, iniciava uma trajetória própria e original, com letras criativas e críticas. Uma das experiências mais originais da música jovem brasileira de qualidade, no início dos anos 1970, foi o conjunto Novos Baianos, que ao mesmo tempo era uma comunidade hippie. Baby Consuelo (vocal), Pepeu Gomes (guitarra), Moraes Moreira (que seguiria uma carreira solo de sucesso) e Paulinho Boca de Cantor mesclavam samba, chorinho, frevo e rock, criando um idioma musical próprio e bem-aceito pelo público de rock e MPB.²⁷³

Além desses artistas, no início dos anos 1970 houve outro fenômeno que mesclava rock com a música popular brasileira herdeira da matriz do samba. Através de canções “retratavam a busca por liberdade individual e coletiva através de imagens poéticas sutis e músicas sofisticadas, fora das fórmulas que se conheciam até então”²⁷⁴, era o Clube da Esquina, dos já conceituados compositores Milton Nascimento e Lô Borges, que explodiram com sucessos como: *Nada Será como Antes*, *Paisagem na Janela*, *Trem Azul* e *San Vicente*, por exemplo.

A expansão do rock nacional junto a alguns artistas já consagrados da MPB, a música brasileira “parecia retomar certa ofensiva cultural e política contra o regime e galvanizar as massas populares em grandes eventos, através de espetáculos ao vivo.”²⁷⁵

Apesar da efervescência cultural engendrada pelo rock nacional, o campo musical brasileiro e a indústria fonográfica até meados dos anos 1980 foi liderada em termos de vendas e sucesso popular pela MPB. Somente durante a década de 1980 que houve a “instauração mais profissionalizada do rock no Brasil”²⁷⁶.

Já em clima de abertura política, a partir de novos problemas e novas questões, surgem no Brasil uma série de bandas e artistas que demarcaram seu espaço no campo musical e na indústria fonográfica do país. Joaquim Alves de Aguiar afirma que é “no campo aberto da cidade que o poeta do rock vai encontrar sua fonte de inspiração: a metrópole e sua miséria.”²⁷⁷ Nesse sentido, a título de exemplo, podemos destacar bandas como Legião Urbana, Camisa de Vênus, Titãs, Paralamas do Sucesso e o cantor

273 NAPOLITANO, Marcos. **A formação**. Op. cit., p.189.

274 Ibidem, p.189.

275 NAPOLITANO, Marcos. **A formação**. Op.cit., p.189.

276 AGUIAR, Joaquim Alves. Op. cit., p.152.

277 Ibidem p.159.

e compositor Cazuza que foram alguns dos grandes nomes do rock nacional durante a década de 1980.

CAPÍTULO 3

***“SOU QUEM TOCA, SOU QUEM DANÇA, QUEM NA
ORQUESTRA DESAFINA”: UMA ANÁLISE DOS DISCOS
SECOS & MOLHADOS I e II, KRIG-HÁ BANDOLO! (1973) GITA
(1974)***

O presente capítulo visa analisar os dois primeiros discos solo de Raul Seixas, a saber, *Krig-Há Bandolo!* e *Gita*, de 1973 e 1974 respectivamente, e os discos dos *Secos & Molhados*, lançados no mesmo período. Tendo em vista a assertiva que sugere que a “canção precisa ser considerada em sua formação básica, textual e musicalmente”²⁷⁸ procuraremos aqui realizar uma análise que contemple as informações contidas na narrativa textual combinadas com seus aspectos musicais, no afã de compreender como que os artistas supracitados incluíram em suas canções aspectos e temáticas voltadas à crônica social brasileira em tempos de regime autoritário. As memórias dos músicos, combinadas com os comentários críticos veiculados pela imprensa também serão contemplados no estudo com o objetivo de verificar qual a recepção da crítica musical em relação aos discos, bem como quais eram as percepções dos artistas acerca de seus trabalhos. Além disso, o capítulo visa também discutir as características estéticas e performáticas utilizadas pelos artistas na composição de seus videoclipes e materiais audiovisuais que tinham como objetivo a divulgação dos artistas e dos discos gravados por eles.

Apesar dos videoclipes e números musicais estarem presentes na história da música brasileira pelo menos desde meados dos anos 1970, os estudos concernentes aos videoclipes ainda acontecem de forma tímida no Brasil e não há consenso entre os autores em relação a como definir um videoclipe ou até mesmo como categorizá-lo. Alguns o consideram como gênero televisivo, outros apenas como vídeo, há também estudos que o relacionam com cinema.²⁷⁹

Nesse campo de estudos o texto a *Reinvenção do videoclipe* de Arlindo Machado²⁸⁰ é esclarecedor. Nele o autor propõe uma reflexão sobre o videoclipe como um novo espaço audiovisual de onde surgem novas propostas de construções de linguagem e expressões poéticas. Tais renovações no campo audiovisual, segundo o autor, estão diretamente ligadas tanto à vanguarda cinematográfica dos anos 1920 quanto ao cinema experimental dos anos 1950 e 1960 e à videoarte das décadas de 60 e

278 LIMA, Judson, Gonçalves de. Não é música é canção. Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP Franca. 06 a 10 de setembro de 2010.p.03.

279 Sobre o tema ver: MACHADO, Arlindo. Reinvenção do videoclipe. In: MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000. ;MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.; PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes conceitos e metodologias. **VI Congresso SOPCOM**, Abril de 2009. ; FARO, Paula. Cinema, vídeo e videoclipe: relações e narrativas híbridas. **Revista Rumores**. USP, n. 8. Jul-Dez de 2010.

280 MACHADO, Arlindo. Reinvenção do videoclipe. In: MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000. p.176.

70. Partindo dessa premissa o autor analisa o videoclipe como um meio que emana tendências e, que por consequência disso propicia redefinições. Revelando diversas peculiaridades estéticas que validam seu lugar dentro do plano do audiovisual como um novo campo de expressões e possibilidades. Utilizando ainda o raciocínio apontado por Machado, Paula Faro explica que as renovações na forma de produção dos videoclipes estão relacionadas aos efeitos especiais inseridos na pós-produção e os efeitos de edição característicos do vídeo, como o *reverse*, a alteração na velocidade da imagem, a sobreposição de imagem, o *chromakey*²⁸¹, assim como a criação de histórias e personagens que fogem à necessidade figurativa de caráter narrativo do cinema, por exemplo. O videoclipe se apresenta com características muito mais plásticas e rítmicas, assim como com a tendência a uma organização não linear dos planos para criar seu universo.²⁸²

Apesar dos debates em torno da categorização dos videoclipes e das mudanças ocorridas ao longo do tempo, há uma espécie de consenso em relação ao hibridismo presente nesse gênero audiovisual. Ou seja, ele pode ser encarado como “um híbrido de linguagens, um gênero audiovisual mutante e de grande adaptabilidade, que pode dialogar com as mais diversas linguagens, possibilitando a experimentação.”²⁸³ Os videoclipes desse modo vivem uma ampliação em suas expressões e formas. Trata-se de um meio heterogêneo e híbrido, que tem capacidade de transformar e influenciar as mais variadas manifestações da arte musical, sua produção cresce em termos de quantidade e qualidade durante as últimas três décadas.

A partir da assertiva que compreende a linguagem audiovisual como parte integrante da divulgação e composição dos números musicais, o presente capítulo visa compreender também as *performances* artísticas e os recursos estéticos utilizados por Raul Seixas e pela banda Secos & Molhados em alguns dos videoclipes produzidos para as canções dos discos analisados, no afã de “perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação

281 Técnica audiovisual que visa a sobreposição de imagens através da anulação de alguma cor padrão, como por exemplo, o verde ou o azul.

282 FARO, Paula. Cinema, vídeo e videoclipe: relações e narrativas híbridas. **Revista Rumores**. USP. n. 8. Jul./Dez., 2010.p.15.

283 DUARTE, Rodrigo J.; PINHEIRO, Fabio F. Videoclipe Curitiba: uma análise da estética e da linguagem. **O Mosaico**. Curitiba, n. 10, p. 1-166, Jul./Dez., 2013.p.131.

da realidade, a partir de seus códigos internos.”²⁸⁴ Para tanto, utilizaremos como aporte metodológico os apontamentos feitos por Manuela Penafria que propõe uma análise dos audiovisuais a partir de alguns pontos: a) análise textual; b) análise de conteúdo; c) análise poética; d) análise de imagem e som.²⁸⁵ Nesse sentido, optaremos aqui pela utilização de dois dos itens de análise, a análise de conteúdo que possibilita a compreensão acerca das temáticas que o audiovisual trata e, as análises de imagem e som, isto porque “este tipo de análise entende o filme como um meio de expressão”²⁸⁶ e nesse sentido permite o entendimento sobre os elementos sonoros e imagéticos que o artista destaca em seu videoclipe para assim compreender quais são as percepções, ou seja, a “operação analítica em que recebemos dados e estímulos visuais”²⁸⁷ possíveis acerca da obra audiovisual.

Além disso, para compreender a atuação de Raul Seixas e dos integrantes do grupo Secos & Molhados, personagens centrais dos videoclipes, utilizaremos o conceito de *performance* que é aqui entendido como “duas vertentes que se entrelaçam: a *performance* cênico-musical do cantor – seu gestual, movimentação corporal, estilo de cantar - e a *performance* interpretativa dos músicos – técnicas instrumentais.”²⁸⁸ Assim, a obra musical quando cantada, diferente da impressa, “adquire outros significados que dependem desse conjunto performático”²⁸⁹ e portanto, a análise de tais elementos no videoclipe permite perscrutar o modo como o artista pensou sua música unida a elementos imagéticos e filmicos para a produção do videoclipe.

284 NAPOLITANO, Marcos. *Fontes audiovisuais: a história depois do papel*. In: PINSKY, C. B (org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.p.236.

285 PENAFLRIA, Manuela. Análise de filmes conceitos e metodologias. **VI Congresso SOPCOM**, Abril de 2009. pp 5-9.

286 PENAFLRIA. Op. cit., p.06.

287 BELTING, HANS. Meio, imagem, corpo. In: *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014. p. 80.

288 NAPOLITANO, M. **História & Música**. História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 87-88.

289 LUNARDI, Rafaela. **Em busca do falso brilhante**: performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976). Dissertação (Mestrado em História) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.p.20.

3.1 *A contra mola que resiste: Secos e Molhados (1973)*

Em meados de 1973, em meio às transições políticas do regime autoritário brasileiro, surgiu um novo grupo que caminhava em direção a uma mistura de rock com elementos do pop internacional. Os Secos & Molhados a partir do lançamento do seu primeiro disco intitulado apenas como Secos e Molhados apresentava algumas inovações musicais, performáticas e estéticas responsáveis por levarem o grupo às paradas de sucesso e a uma enorme veiculação nas mídias brasileiras²⁹⁰. Junto às novidades musicais que o grupo apresentava, os Secos Molhados chamavam atenção também por suas apresentações ao vivo serem marcadas pelo forte apelo visual, com seus “integrantes usando fantasias, maquiagens carregadas e gestualidade com traços andrógenos, lembrando a chamada “estética *glitter*”, em voga no cenário da música *pop* internacional daqueles anos.”²⁹¹

O rock brasileiro também serviu como forma de expressão para a discussão de pautas ligadas à política e aos problemas sociais do país. Esses temas não passaram despercebidos pelos Secos & Molhados em seu emblemático disco lançado em 1973, sob tutela da gravadora Continental que misturava rock, poesia, crítica à crônica social e política com elementos da música pop. O LP contou com a produção de Moracy do Val, a direção musical de João Ricardo, direção artística de Júlio Nagib e todos os arranjos assinados pela própria banda, com exceção da faixa *Fala*, que contou com a participação de Zé Rodrix.

Os músicos oficiais da banda eram somente Ney Matogrosso responsável pelos vocais, João Ricardo pelos violões de 6 e 12 cordas, harmônica de boca e vocais, e Gérson Conrad violões de 6 e 12 cordas e vocais, alguns músicos foram convidados para participar da gravação do LP, eram eles: Marcelo Frias na bateria e percussão, Sérgio Rosadas nas flautas, John Flavin na guitarra elétrica e violão de 12 cordas, Zé Rodrix no piano, ocarina, acordeão e sintetizador, Willi Verdaguer responsável pelo contrabaixo elétrico e Emilio Carrera no piano. Esses músicos de apoio já acompanhavam a banda no início de sua formação em alguns shows realizados por eles

290 De acordo com dados do IBOPE o disco Secos & Molhados I, aparece por 74 vezes nos rankings de vendas de discos e fitas no período que corresponde novembro de 1973 à dezembro de 1974. Quase sempre figurando nas primeiras colocações. Cf. IBOPE. Pesquisa de vendas de discos. PD 022 e 023. Disponível em <<https://www.ael.ifch.unicamp.br/>> Acesso em: 16 de maio de 2017.

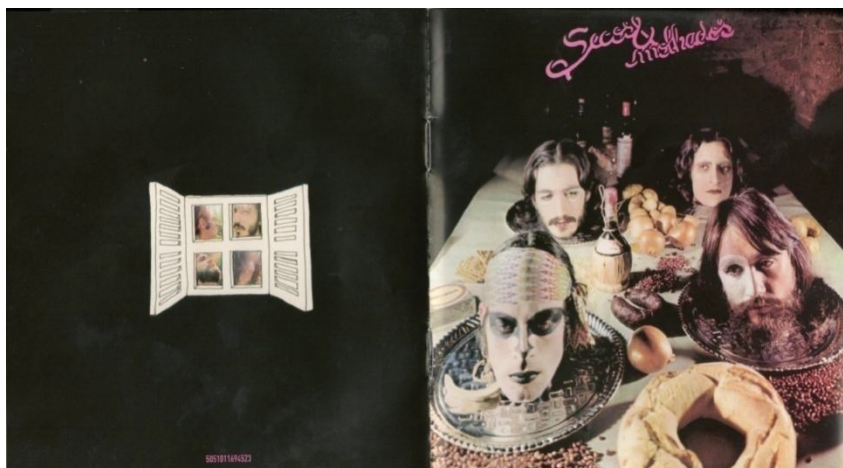
291 ZAN, José Roberto. Secos & Molhados: metáfora ambivalência performance. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 7-27, jul.-dez. 2013.p.08.

na Casa de Badalação e Tédio, casa noturna anexa ao Teatro Ruth Escobar, em São Paulo e por isso participaram da gravação do LP.

“As gravações foram feitas no Estúdio Prova, equipado com quatro canais, durante quinze dias, sem grandes interferências da equipe de produtores da empresa.”²⁹² Realizadas em maio de 1973 as gravações resultaram em um total de 13 canções divididas da seguinte forma no LP: Lado A - *Sangue Latino* (João Ricardo/ Paulinho Mendonça), *O Vira* (João Ricardo/ Luhli), *O patrão nosso de cada dia* (João Ricardo), *Amor* (João Ricardo, João Apolinário), *Primavera nos dentes* (João Ricardo, João Apolinário); Lado B: *Assim assado* (João Ricardo), *Mulher barriguda* (João Ricardo, Solano Trindade), *El Rey* (Gerson Conrad, João Ricardo), *Rosa de Hiroshima* (Gerson Conrad, Vinícius de Moraes), *Prece Cósmica* (João Ricardo, Cassiano Ricardo), *Rondó do capitão* (João Ricardo, Manuel Bandeira), *As andorinhas* (João Ricardo, Cassiano Ricardo) e *Fala* (João Ricardo, Luhli). As composições, portanto, não eram todas de autoria dos músicos da banda, nas narrativas textuais havia poemas de João Apolinário, pai de João Ricardo, Vinícius de Moraes, Solano Trindade e Manuel Bandeira que foram musicados pelo grupo, além de composições com colegas dos músicos a exemplo de *Fala* que teve a participação de Luhli, amiga dos integrantes da banda.

A capa do LP, composta a partir da fotografia de Antonio Carlos Rodrigues, fotojornalista do jornal Última Hora, que era colega de trabalho de João Ricardo. Com *layout* de Décio Duarte Ambrósio, mostra as cabeças de quatro músicos, João, Gerson, Marcelo e Ney sobre uma mesa, ao lado de produtos vendidos em armazéns de secos e molhados e no verso aparecem os músicos em uma janela, como se eles estivessem procurado uma saída, ou quisessem mostrar uma saída aos seus ouvintes em uma referência a liberdade.

292 Ibidem. p.09.



Capa disco Secos & Molhados 1973- Continental

Com uma mistura de ousadia e criatividade, os elementos estéticos de design presentes na capa do LP certamente chamava a atenção tanto quanto as performances do grupo. Devido a sua originalidade “o design da capa fez dela, já em março de 2001, a primeira na escolha do público, como resultado de uma pesquisa que o jornal Folha de São Paulo fez para apontar aquelas que seriam as melhores capas de todos os tempos.”²⁹³ Nessa disputa, a capa dos Secos & Molhados saiu à frente de *Minas*, de Milton Nascimento *Todos os Olhos*, de Tom Zé, *Tropicália ou Panis et Circensis*, de Gil, Caetano, Mutantes e etc., *Índia*, de Gal Costa, entre outros.

A primeira faixa do disco, *Sangue Latino* é responsável por uma crítica à colonização e opressão dos povos latino americanos. Sua melodia levada por acordes de violões se aproxima, de certa forma, o folk norte-americano. A música começa com acordes de contra-baixo contrastados com elementos de percussão que marcam o ritmo da canção até o momento da entrada dos violões seguidos pela expressão vocal de Ney Matogrosso, extremamente aguda que se destaca na música a partir de um aparente lamento, narrando a situação dos povos latino americanos diante da colonização e da opressão capitalista:

Jurei mentiras e sigo sozinho, assumo os pecados /Os ventos do norte não movem moinhos/E o que me resta é só um gemido/Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos/Meu sangue latino, minha alma cativa/Rompi tratados, traí os ritos/Quebrei a lança, lancei no espaço/Um grito, um desabafo/E o que me importa é não estar vencido /Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos/Meu sangue latino, minha alma cativa.

293 RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos Fatais: design, música e Tropicalismo*. Novas Ideias: Rio de Janeiro, 2007. p.111.

A letra remete ao período de colonização das Américas pelos europeus. Sugere um lamento por parte dos povos dominados que tiveram de se adequar ao modo de vida dos colonizadores vistos como “civilizados”, assumindo seus hábitos, costumes e religiosidade. A escravidão gerada pelo processo de colonização também é mencionada na narrativa textual que termina aparentemente com um sopro de esperança a partir da frase “E o que me importa é não estar vencido.”

Parece uma demonstração da resistência engendrada por esses povos, não somente daquele contexto, mas também no tempo presente da escrita da letra, em meados de 1970. Naquele momento, muitos países latinos viviam em crítica situação econômica e política, com vários lugares vivendo sob regimes militares e autoritários. Por esse motivo, é possível constatar que a narrativa textual remete de certa forma às imposições feitas pelo regime militar brasileiro que controlava de forma repressiva as expressões críticas contrárias ao governo. Além disso, o trecho “Os ventos do norte não movem moinhos”, pode sugerir uma crítica à América do Norte e toda a sua interferência política nos países latinos durante a Guerra Fria, sob a justificativa de combater o comunismo.

O número musical *Sangue Latino*²⁹⁴, foi gravado no programa *Siempre en domingos*, originário da televisão Mexicana durante a turnê do grupo naquele país. O audiovisual foi apresentado pela TV Tupi em 1973. No vídeo aparecem os três integrantes principais do grupo, Ney Matogrosso nos vocais, Gerson Conrad e João Ricardo nos violões. Os elementos cênicos presentes na gravação do vídeo contemplam: cenário, figurino, iluminação. Desses itens vamos considerar apenas o figurino visto que o cenário e a iluminação se tratam de produções realizadas para um programa de televisão e, portanto, não foi algo pensado ou elaborado pelo grupo como acontecia em seus espetáculos ao vivo.

294 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-zLicyzaH5A>>. Acesso em: 01/12/2017.



Sangue Latino Secos & Molhados- TV TUPI 1973

No que diz respeito ao figurino escolhido pelo grupo, Ney Matogrosso se apresenta descalço com uma calça estilo “odalisca”, em tons de preto e branco, sem camisa, utiliza diversos penachos na cabeça. Interessante notar a presença de elementos como as penas, já que a canção trata da opressão aos povos latino americanos, nesse sentido acreditamos que a utilização dos penachos por Matogrosso além de ser uma característica dele em termos de indumentária pode fazer uma referência direta ao tema abordado na narrativa textual da canção. Além das penas, o cantor utiliza fitas nos braços e na cintura, formando assim uma espécie de canga. Nesse sentido, “todos os acessórios tem fios pendurados que complementam o movimento do cantor, fazem uma espécie de continuidade do movimento e ajudam a desenhar no espaço a ação corporal.”²⁹⁵ Além das típicas e emblemáticas pinturas faciais que naquele momento já eram uma marca da banda e, que no caso de Matogrosso sugere o rosto de um felino.

As pinturas, embora pouco mais discretas, também foram utilizadas por Conrad e Ricardo. Os dois músicos utilizam violões de 12 cordas, e nesse sentido dá para notar no vídeo que os músicos não estão tocando de fato, já que naquele momento as gravações não eram feitas ao vivo e havia a posterior montagem de áudio e imagem. Quanto a indumentária, os dois violonistas se apresentam no vídeo com calças bocas de sino e camisas em um acabamento de cetim, Conrad em tons de preto e salmão e Ricardo em tons de azul e branco. Com *performances* mais contidas em relação ao

295 HONORATO SILVA, Vitória. A. S. **A performance de Ney Matogrosso**: Inovação na canção midiática em dois momentos. Dissertação (Mestrado em comunicação). Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2013.p.67.

vocalista, Conrad e Ricardo se apresentam ao fundo do vídeo se movimentando pouco, parecem estar mais concentrados em seus instrumentos no que em uma *performance* artística mais enfática. Desse modo, o destaque recai sobre a figura de Matogrosso ao centro dos dois outros integrantes.

Nos primeiros 37 segundos do vídeo, o jogo de câmeras contempla a imagem do grupo como um todo através da escolha pelo plano geral, nesse caso o foco das câmeras é ampliado para todos os integrantes. Durante este período Conrad e Ricardo tocam seus violões e Ney Matogrosso dança sensualmente. Seus movimentos acompanham o ritmo musical de forma que sua *performance* parece completar a canção, isto se dá devido ao “corpo manifestar-se no tempo e no espaço como impulso e complemento da voz, do que é falado ou cantado.”²⁹⁶

Em seguida há a mudança de plano geral para primeiro plano, onde a figura de Matogrosso recebe destaque das câmeras, sempre filmado da cintura para cima, devido a sua “demasiada” sensualidade. A orientação era para que a televisão não enfatizasse os rebolados do cantor. Os ideais de masculinidade da época eram completamente opostos ao comportamento do artista. Apesar do foco da câmera não estar em todo o corpo de Ney, suas expressões faciais conseguem expressar sentimentos no vídeo. É interessante ressaltar que durante todos os dois minutos e sete segundos do audiovisual, Ney Matogrosso olha fixamente para a câmera apenas quatro vezes. Nos trechos em que canta: 1) “Minha alma cativa”; 2) “Rompi tratados, traí os ritos”; 3) “Um grito, um desabafo” e; 4) “O que me importa é não estar vencido.”

296 HONORATO SILVA, Vitória. A. S. **A performance de Ney Matogrosso**: Inovação na canção midiática em dois momentos. Dissertação (Mestrado em comunicação). Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2013.p.19.



Sangue Latino Secos & Molhados- TV TUPI 1973

Os trechos em que o artista dirige seu olhar diretamente para as câmeras, sugerem um alinhamento com o sentido da narrativa textual. Matogrosso optou por enfatizar suas expressões faciais em trechos da canção que tratam de forma ambígua a dominação dos povos latinos americanos. Seja em tempos de colonização europeia, seja em tempos de regimes autoritários que cerceavam as liberdades individuais e/ou coletivas.

Consideramos, portanto, que havia certa intenção por parte do cantor nesse vídeo, em reforçar as ideias contidas nos trechos supracitados da narrativa através de sua expressão corporal. Isto se dá porque toda a performance comporta em si, como fragmento “ficticiamente isolado do tempo real – valores próprios, que talvez mudem, se invertam, a cada vez que a mesma canção for cantada: pouco importa, haverá sempre valores, mesmo que sejam de negação.”²⁹⁷ Por isso, julgamos que os valores libertários e contrários à repressão estavam presentes na criação da obra musical e nas atitudes performáticas do vídeo, não sendo portanto, atitudes inocentes ou desprovidas de intenções.

Da mesma forma, a canção *Primavera nos dentes*, faixa 5 do disco escrita por João Apolinário, pai de João Ricardo, retrata certa contestação política. Apolinário, como mencionamos no capítulo 1, se exilou no Brasil devido a problemas políticos durante o regime de Salazar em Portugal. Chegou no país em meados da década de 1960, encontrou o Brasil também imerso em um regime ditatorial.

297 ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.p.158.

A narrativa textual da canção é a seguinte:

Quem tem consciência para ter coragem/Quem tem a força de saber que existe/E no centro da própria engrenagem/Inventa contra a mola que resiste/Quem não vacila mesmo derrotado/Quem já perdido nunca desespera/E envolto em tempestade, decepado/Entre os dentes segura a primavera.

A canção, que é a mais longa do disco, contando com cerca de 4 minutos e 50 segundos, possui uma introdução instrumental cujo destaque recai sobre o piano a partir de uma levada que remete ao Blues norte-americano. Após a introdução entram bateria, contrabaixo e guitarra que recebe destaque apenas após o primeiro minuto e 40 segundos da canção, com uma levada mais distorcida que pode remeter ao rock progressivo e psicodélico internacional a exemplo da banda Pink Floyd. As vozes entram em coro aos 2 minutos e 54 segundos, como se para mostrar que é uma poesia que poderia envolver muitas pessoas. Iniciando de forma calma e finalizando em um grito onde a voz de Ney Matogrosso se sobressai às outras. Os versos são repetidos uma única vez e o último minuto da música possui a mesma levada progressiva psicodélica com destaque para a parte instrumental da canção, sobretudo guitarras e contrabaixo.

A poesia de *Primavera nos Dentes* remete à resistência política contra os regimes autoritários com uma conotação bastante esperançosa, o último verso “Entre os dentes segura a primavera” pode referenciar todo o movimento político e social engendrado pelos jovens que resistiam aos padrões sociais e às atrocidades cometidas pelos governos autoritários, tanto no Brasil quanto em diversos países pós 1968. A música pode ser vista como uma chamada de atenção para as pessoas que estavam vivendo em um sistema repressor. Ter a consciência pra ter coragem e resistir contra o que oprime.

Em consonância com este tema de resistência, há também a canção *Fala*, última faixa do álbum, assinada por João Ricardo e Luhli, que também possui uma conotação política de protesto direcionado à censura do regime militar. O ouvinte é levado à uma atmosfera extremamente melancólica, a partir da narrativa textual e dos elementos sonoros da canção. Ney Matogrosso interpreta a música de forma dramática acompanhado de uma orquestra que dá conta de enfatizar este aspecto ainda mais. Nesse caso, o eu-lírico da canção se sente privado de exercer seu direito de livre expressão e por isso opta pelo silêncio:

Eu não sei dizer/Nada por dizer/Então eu escuto/Se você disser/Tudo o que quiser/Então eu escuto/Fala/Se eu não entender/Não vou responder/Então eu escuto/Eu só vou falar/Na hora de falar/Então eu escuto/Fala.

A música se inicia com a bateria em destaque, além da voz de Ney Matogrosso, que como dito acima é cantado de forma melancólico e lento. Acompanham teclados, sintetizadores e contrabaixo. Os sintetizadores, tocados por Zé Rodrix dão um tom dramático e psicodélico à canção, misturando dessa forma vários estilos, uma característica constante nas composições do grupo.

Sobre o tema da repressão e silenciamento durante o regime autoritário, Ney Matogrosso fala em entrevista concedida a seu site oficial:

Existia um perigo no seio do Brasil: a expressão. As pessoas não se expressavam. Estou falando de uma época, em que três pessoas não podiam se encontrar numa esquina, porque a polícia desfazia o grupo. Estamos falando de uma época negra no Brasil, onde as pessoas eram torturadas, assassinadas, suas casas invadidas e não existia o menor direito individual. Vivia-se sob um constante terror pairando sob nossas cabeças [...]. Existia um anseio por parte do povo brasileiro, de expressão. O Secos & Molhados foi uma grande válvula de escape²⁹⁸.

A restrição ao direito de expressão pelo Estado era evidentemente. Isso preocupava a classe artística e com os Secos & Molhados não era diferente. A letra da canção, em consonância com a fala de Ney Matogrosso, deixam claro que naquele momento era algo que preocupava a classe artística e com os Secos & Molhados não era diferente, a narrativa textual da canção em alinhamento com a fala de Ney Matogrosso, deixam claro que naquele momento era necessário se expressar com cautela a partir de um silenciamento forçado, o que denota uma espécie de sufocamento demonstrado em *Fala*.

As conturbações políticas brasileiras foram retratadas também na canção *Mulher Barriguda*, faixa dois do lado B. O texto da canção é de Solano Trindade, poeta carioca com adaptações realizadas por João Ricardo. A música que se aproxima do rock n' roll clássico, estilo rockabilly, conta com acordes de guitarra, contrabaixo, piano e gaita de boca, o que a remete também ao blues norte americano. A letra conta a história de uma mulher grávida de um menino. O eu- lírico da narrativa questiona: “Qual o destino que ele vai ter?/Que será ele quando crescer?/Haverá guerra ainda?/Tomara que não”, a referência a guerra pode sugerir uma preocupação relacionada às guerrilhas engendradas pelos grupos de esquerda até meados de 1973 que lutavam contra a repressão. Portanto, há em *Mulher Barriguda*, certa preocupação com o futuro, e mais uma vez uma mensagem de esperança que se evidencia no verso “Tomara que não”.

298 MATOGROSSO, Ney. Censura. Depoimento concedido ao seu *site* oficial. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/depoim06.html>> Acesso 30/05/2017.

A guerra é retratada também na emblemática canção *Rosa de Hiroshima*, poema de Vinícius de Moraes musicado pelo grupo:

Pensem nas crianças/Mudas telepáticas/Pensem nas meninas/Cegas
inexatas/Pensem nas mulheres/Rotas alteradas/Pensem nas feridas/Como
rosas cálidas/Mas, oh, não se esqueçam/Da rosa da rosa/Da rosa de
Hiroshima/A rosa hereditária/A rosa radioativa/Estúpida e inválida/A rosa
com cirrose/A anti-rosa atômica/Sem cor sem perfume/Sem rosa sem nada.

A letra remete aos ataques com bombas atômicas realizado pelos Estados Unidos nas cidades de Hiroshima e Nagasaki durante a Segunda Guerra Mundial. Iniciando com acordes de violões e flauta a canção possui uma melodia triste que se confirma com a entrada dos vocais, que nesse caso é realizado somente por Ney Matogrosso, de forma calma e lenta, em uma espécie de lamento, descrevendo as heranças deixadas nas pessoas devido aos ataques. A forma como a música é cantada e o tema que ela possui sugerem tristeza e reflexão, bem como, pode estar relacionada a uma crítica aos Estados Unidos como pretensos defensores da democracia, no contexto da Guerra Fria e sua postura nos episódios de Hiroshima e Nagasaki.

Com o mesmo tema, existe a canção *Rondó do Capitão*. Décima primeira faixa do disco, a letra é derivada do poema de Manuel Bandeira publicado em seu livro *Lira dos Cinquent'anos* de 1940. Foi inspirada em uma brincadeira de trava língua infantil. A letra foi musicada por João Ricardo e leva sua assinatura.

Bão balalão,/Senhor capitão./Tirai este peso/ Do meu coração./Não é de
tristeza,/Não é de aflição:/É só esperança,/Senhor capitão!/A leve
esperança,/A aérea esperança.../Aérea, pois não!/Peso mais pesado/Não
existe não./Ah, livrai-me dele,/Senhor capitão!

A letra em seu contexto original pode remeter aos tempos da Ditadura do Estado Novo que estava em vigor em meados de 1940. Inserida no contexto da década de 1970, a música sugere que o eu-lírico se sente sufocado e pede que o Sr. Capitão o livre desse fardo a partir de uma mensagem de esperança. Apesar da poesia ser derivada de uma brincadeira infantil e de ter sido escrita em um contexto histórico distante da década de 1970, os temas presentes na narrativa podem ser relacionados com as truculências cometidas pelos diferentes regimes autoritários pelos quais o Brasil passou.

Ainda em consonância com este tema a música *Assim Assado* assinada por João Ricardo representa de forma lúdica e satirizada os militares a partir da figura do Guarda Belo, conhecido personagem do desenho infantil *Manda chuva*. Além disso, questiona alguns aparelhos do Estado e o poder estabelecido por eles, a partir da crítica à figura do

guarda e sua postura frente ao outro personagem da canção, o velho. A letra da música é a seguinte:

São duas horas da madrugada de um dia assim/um velho anda de terno velho
 assim assim/quando aparece o guarda belo/quando aparece o guarda belo/É
 posto em cena fazendo cena um treco assim/bem apontado nariz chato assim
 assim/Quando aparece a cor do velho/Quando aparece a cor do velho/Mas
 guarda belo não acredita na cor assim/ele decide o terno velho assim
 assim/porque ele quer o velho assado/porque ele quer o velho assado/mas
 mesmo assim o velho morre assim assim/e o guarda belo é o herói assim
 assado/por que é preciso ser assim assado/por que é preciso ser assim assado

A cena da canção se passa durante a madrugada, onde supostamente a maioria dos cidadãos estariam recolhidos em suas casas, alheios aos acontecimentos repressivos engendrado pelo Estado através de seus agentes. A frase “é posto em cena fazendo cena um treco assim bem apontado ao nariz chato assim assim”, sugere que o guarda apontou um “treco” ao nariz do velho, em uma representação da utilização de armas de fogo, ou até mesmo cassetetes, instrumentos utilizados pela polícia para repreender seus alvos e demonstrar poder. O desfecho da canção se dá com a morte do velho, em mais uma representação das formas com que o governo brasileiro tratava cidadãos, fossem ou não opositores. Nesse sentido, bastou ao velho estar na rua em um horário inadequado, com um terno de cor inadequada para que fosse assassinado pelas forças policiais. Portanto, a frase “é preciso ser assim assado” parece criticar justamente o aspecto de censura que o regime autoritário se arrogou, ao pretender determinar como as pessoas deveriam se comportar.

A música inicia com percussão, contrabaixo e ocarina, em uma introdução que lembra sons de rituais indígenas ou tribais. Depois entram as guitarras, direcionando a canção para uma pegada de rock n’ roll, entretanto, não é possível enquadrá-la somente nesse gênero, devido às misturas rítmicas e de estilo presentes na canção. Os vocais a princípio tem Ney Matogrosso como solista, até o momento da frase “quando aparece o guarda belo”, quando os outros integrantes da banda fazem backing vocal. Isso sugere uma ênfase ao surgimento do personagem do guarda. As últimas frases da narrativa dizem o seguinte: “mas mesmo assim o velho morre assim assim/ e o guarda belo é o herói assim assado/ por que é preciso ser assim assado/ por que é preciso ser assim assado”. A palavra herói é destacada nos vocais de Matogrosso de forma irônica, como se estivesse debochando desta “categoria” de herói relacionada ao guarda. .

Por fim, a letra sugere uma espécie de crítica à violência com que o regime autoritário impunha uma padronização de costumes. Portanto, a canção pode ser vista como uma representação do regime autoritário brasileiro e suas demonstrações de

poder, entretanto a partir do fato dos Secos & Molhados “se apresentarem maquiados e o de parecerem talvez inocentes, graças ao apelo infantil, ajudaram a camuflar o teor político das letras”²⁹⁹ Desse modo, *Assim assado*, por ser mais uma canção “infantil”, satiriza os militares através da figura do Guarda Belo, vilão do desenho animado *Manda-chuva*, altamente popular entre as crianças naquela época.³⁰⁰

Na mesma linha de *Assim Assado*, a canção *O Vira*, de autoria de João Ricardo e Luhli, também despertava o imaginário infantil através de uma narrativa textual que perpassa o folclore brasileiro por meios de personagens como saci, lobisomem, fadas, corujas e pirilampos:

O gato preto cruzou a estrada/Passou por debaixo da escada./E lá no fundo azul na noite da floresta./A lua iluminou a dança, a roda, a festa./Vira, vira, vira/Vira, vira, vira homem, vira, vira/Vira, vira, lobisomen/Vira, vira, vira/Vira, vira, vira homem, vira, vira/Bailam corujas e pirilampos/entre os sacis e as fadas./E lá no fundo azul/na noite da floresta./A lua iluminou/a dança, a roda, a festa./Bailam corujas e pirilampos/entre os sacis e as fadas./E lá no fundo azul/na noite da floresta./A lua iluminou a dança, a roda, a festa.

A canção se inicia com um solo de guitarra que possui uma distorção bastante enfática, chamando a atenção para a presença de elementos do rock na música brasileira. Juto com a guitarra tocam pianos, contrabaixo e bateria acompanhados dos vocais, que recebe um tom lúdico em uma mistura de vocais principais e backing vocals. O ritmo e melodia permanecem na levada de rock até a metade da canção quando ocorre uma mudança drástica no estilo. A partir de então o rock se mistura com a música portuguesa, por meio da mudança de ritmo e da ênfase na utilização do acordeão. Importante salientar aqui a mistura que João Ricardo optou por fazer em uma mescla entre mitologia brasileira com seus seres fantásticos, com um ritmo predominantemente voltado a música portuguesa.

Gravado no mesmo programa, *Siempre em Domingos*, há o vídeo da canção *O Vira*³⁰¹ que possui no mesmo arquivo uma compilação com outro audiovisual produzido pela rede de televisão brasileira TV Tupi. Quanto ao primeiro, trata-se de uma sequência de *Sangue Latino*, onde os músicos se apresentaram com o mesmo figurino, entretanto as *performances* artísticas são mais enfáticas em *O Vira* se comparado ao audiovisual anterior.

299 WORMS, Luciana Salles & COSTA, Wellington Borges. **Brasil século XX: ao pé da letra da canção popular**. Curitiba: Nova Didática, 2002.p. 128.

300 Ibidem. p. 129.

301 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=vDvjecJOpa4>>. Acesso em: 01/12/2017.



O vira- Secos & Molhados -1973

Quanto a participação de Conrad e Ricardo, cabe ressaltar que neste vídeo os dois realizam os backing vocals e se movimentam muito mais do que no vídeo anterior. Alguns movimentos com os violões sugerem a representação dos solos de guitarra, elemento extremamente presente na canção. Isto acontece também com a expressão corporal de Ney Matogrosso que já era constante em *Sangue Latino* e que se demonstra muito mais intensa em *O Vira*. O ritmo dançante da canção certamente permite uma maior possibilidade de movimentos corporais, saltos e rebolados. Aliado a isso há o caráter lúdico da narrativa textual que contempla seres fantásticos do folclore brasileiro, deste modo em alinhamento com a temática “divertida” da canção as *performances* musicais são mais dançantes e presentes, sobretudo quando há a entrada do acordeão que dão um tom português à melodia musical, nesse momento nota-se uma maior ênfase aos movimentos corporais dos três integrantes, sobretudo Ney Matogrosso que esbanjou teatralidade, rebolados e androginia.



O vira- Secos & Molhados – 1973

Logo ao fim do número musical, há no mesmo arquivo uma gravação bastante peculiar de *O vira*, realizada pela TV Tupi em 1974. Nela os três integrantes do grupo aparecem apenas com suas cabeças e ao fundo há apenas cores, nesse sentido fica evidenciado que os produtores do audiovisual optaram pela utilização do recurso *chromakey* para realizar a montagem do vídeo. Durante toda a duração da música as cores ao fundo se modificam e as cabeças dos integrantes se movimentam de um canto ao outro.



Secos & Molhados- O Vira- Tv Tupi 1974

Nota-se que a maquiagem e os acessórios utilizados pelos músicos são diferentes do que os utilizados na gravação do vídeo para a televisão mexicana, bem como a estética do vídeo como um todo se diverge por completo da proposta realizada pelo grupo no audiovisual analisado anteriormente.

O *chromakey* era um recurso amplamente utilizado pelos produtores de audiovisual no Brasil em meados da década de 1970. No caso desse vídeo dos Secos & Molhados, é possível que a escolha em enfatizar apenas as cabeças dos integrantes da banda esteja relacionada com duas possibilidades. A primeira delas seria uma referência a capa do LP, onde apareciam apenas as cabeças dos músicos em cima de uma mesa. A produção do vídeo pôde brincar relacionando o audiovisual com a arte gráfica do LP. Outra hipótese está relacionada a uma espécie de censura em relação a apresentação do grupo em redes de televisão. Como mencionamos no primeiro capítulo, a ordem era de que devido a sensualidade exacerbada de Ney Matogrosso, as imagens feitas do artista

que seriam exibidas em rede nacional deveriam contemplar apenas a parte de cima de seu corpo. Nesse sentido, a produção levou ao pé da letra a censura imposta ao grupo.

Além da crítica à política nacional, os Secos & Molhados também incluíram em suas canções referências a aspectos sociais brasileiros. A canção *O Patrão Nosso de Cada Dia*, terceira faixa do LP, é um demonstrativo disso:

Eu quero o amor/Da flor de cactus/Ela não quis/Eu dei-lhe a flor/De minha vida/Vivo agitado/Eu já não sei se sei/De tudo ou quase tudo/Eu só sei de mim/De nós/De todo o mundo/Eu vivo preso/A sua senha/Sou enganado/Eu solto o ar/No fim do dia/Perdi a vida/Eu já não sei se sei/De nada ou quase nada/Eu só sei de mim/Só sei de mim/Só sei de mim/Patrão nosso/De cada dia/Dia após dia

A música abre com sons de sinos, que sugerem o início de um culto, sinalizando a religiosidade latino-americana, ou até mesmo de um expediente de trabalho. Seguida por acordes de violão e contrabaixo, até o momento da entrada da voz de Ney Matogrosso, que canta a primeira frase da canção. A música fala sobre uma desilusão amorosa, através da metáfora com a flor de cactus. O tema da desilusão é revestido em temas políticos a partir do verso “Eu já não sei se sei de tudo ou quase tudo, eu só sei de mim de nós de todo mundo”. Cantada em coro com a presença das vozes dos demais músicos da banda, sugere as incertezas do dia a dia em uma ambiente de terror.

O verso seguinte possui a mesma linha melódica e leva o ouvinte para a esfera do trabalho, um trabalho que sufoca, aliena, prende. O destaque neste trecho é direcionado às palavras “vivo preso”, sugerindo um mal estar da personagem da música até o momento em que canta “Eu solto o ar no fim do dia, perdi a vida”, onde Ney Matogrosso enfatiza uma expressão de alívio após um período de dor ou incômodo que neste caso está relacionado ao trabalho. Por fim, tem-se o refrão da música a partir da frase “O patrão nosso de cada dia, dia após dia...” com toda sua carga política e crítica. Neste caso, o julgamento à figura do patrão pode estar relacionado com as opressões engendradas em uma rotina de trabalho que consome boa parte da vida do empregado, e além disso, o caráter anti-libertário que a função do patrão e do trabalho podem conter em si.

A canção questiona diretamente as esferas da vida cotidiana de trabalho e a figura do patrão, com elementos que passam pela crítica política e o ambiente sufocante com liberdades restritas em que a classe artística e a população brasileira estavam inseridas durante o regime autoritário. *Patrão nosso de cada dia* marca a partir da junção dos elementos melódicos e narrativos o que Luiz Tatit chama de “vínculo

simbiótico entre o texto e a melodia”³⁰² ou seja, a canção consegue “equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia”³⁰³. A canção tem grande efeito comunicativo, não apenas devido à narrativa textual, mas principalmente pela entoação melódica e os aspectos sonoros.

Em termos de crítica, em geral, o disco dos Secos & Molhados de 1973 foi bem recebido. Nas várias edições em que os Secos & Molhados aparecem nas páginas da Folha de São Paulo, encontramos apenas uma crítica mais severa tecida pelo jornalista José Neumann Pinto, na edição do dia 27 de agosto de 1973. Salvo as críticas encaminhadas por leitores do jornal, conforme demonstramos no capítulo 1 da presente dissertação. O jornalista tece uma crítica ácida em relação à produção do disco. O teor do texto é o seguinte:

No lançamento, uma das maiores conquistas da canção pop – o som – é perigosamente desprezado e substituído por um amadorismo que assoma em cada intervenção do grupo. O disco foi tão mal mixado que suas virtudes ficam reduzidas quase ao mínimo (quase não se ouve, por exemplo, o excelente piano de Zé Rodrix) e algumas faixas conseguem ser mais altas (ou baixas) do que outras. Esse amadorismo inconsequente se faz presente também nos arranjos e mais se afirma quando verificamos que o melhor (talvez único) arranjo do disco é o de Zé Rodrix para “Fala”. E o amadorismo é um pecado mortal, mesmo num mercado musical pobre como o nosso. Nunca um melodista limitado como João Ricardo poderá brilhar como produto numa vitrine em que são expostos Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Jobim, Baden Powell e até mesmo compositores de médio porte como Toquinho e outros, é provável inclusive que seu trabalho seja aceito junto ao público que prefere o refresco à carne crua, mas dentro de uma perspectiva cultural nem chega mesmo a existir.

A crítica do jornalista perpassa a produção do LP, desde suas composições até os arranjos finais. A comparação que o jornalista faz em relação aos artistas de MPB sugere um incômodo que o grupo causou a partir de suas inovações na forma de fazer música no Brasil. Na sequência do texto, o autor da crítica destaca o despreparo dos músicos na produção textual do LP, atentando também para alguns erros de grafia presentes na capa do disco:

O amadorismo é todavia apenas uma faceta do despreparo cultural do grupo para enfrentar uma linguagem complexa como a musical com a pretensão de revoltá-la, revolvê-la ou sei lá. Essa falta de conhecimento cultural se reflete na incoerência do disco. Os altos e baixos do trabalho de letras são exemplos. O disco comporta letras de primeiríssima qualidade (Amor e Primavera nos dentes de João Apolinário são realmente excelentes), apenas regulares (Sangue Latino, de Paulinho Mendonça; O Vira, de Luli; El Rey, de João Ricardo e Fala, de Luli) ou simplesmente péssimas (O patrão nosso de cada dia e Assim assado de João Ricardo). Os poemas musicados também não

302 TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p.21.

303 Ibidem. p. 09.

foram escolhidos por um processo seletivo e singeleza quase infantil de Rondó do Capitão, de Manoel Bandeira, nada tem a ver com a pobreza redundante de Rosa de Hiroshima, de Vinícius de Moraes. Da mesma forma como a rudeza nua e crua de Mulher barriguda, de Solano Trindade, não tem relação nenhuma com as sofisticadas construções literárias de Prece cósmicae As andorinhas, de Cassiano Ricardo. Nesse ponto é bom que o leitor se detenha a ouvir As andorinhas que é a faixa do disco onde a falta de conhecimento cultural e até técnica prejudica mesmo sua honestidade estética. Na grafia da capa foi conservada a verticalidade original (forma visual dada por Cassiano Ricardo ao poema). Ao bom conhecedor resta esperar uma melodia vertical entrecortada. Qual não é a surpresa ao ouvir as palavras recitadas num cantochão horizontal do poema de Cassiano Ricardo. Na verdade então, o poema seria outro pois a intenção estética do autor era a da forma vertical mas dar ao ouvinte a impressão errada de que a canção é a colocação de melodia nas palavras verticais do poeta é muito desonesta. Se o compositor tivesse um repertório cultural mais vasto e mais conhecimento técnico certamente teria evitado um erro tão primário. Ao anotar mais apenas alguns erros de produção, erro de português na grafia da letra de “O patrão nosso de cada dia”, “**quis**” se escreve com “s” e não com “z”, erro de revisão (Ney Matogrosso em vez de Ney Matogrosso) e algumas preposições das letras engolidas pelo [palavra ilegível] em certos momentos. Na verdade são erros muito pequenos para invalidar o trabalho de Moracy do Val mas a péssima mixagem e a incrível desarmonia entre as melodias e algumas letras (principalmente no caso de Rondó do Capitão) são imperdoáveis. Ao grupo resta o consolo de vender bem e ganhar com isso um bom dinheiro[...] Em todo o caso uma boa sorte.³⁰⁴

Os apontamentos do jornalista envolvem toda a produção do primeiro disco dos Secos & Molhados, desde suas letras, até a mixagem final e produção da capa. Acerca dos comentários tecidos pelo crítico, é interessante ressaltar que o amadorismo era mesmo algo intencional, e foi inclusive uma marca do rock em geral. Pode-se dizer que este foi até mesmo um dos principais efeitos buscados por alguns movimentos musicais dos anos 1970. Um amadorismo cru e idealizado, como modo de confrontar a indústria da música. No caso do movimento punk, herdeiro do rock que estava surgindo na década de 1970, por exemplo, tocar mal o instrumento era pré-requisito obrigatório. José termina sua crítica com uma mensagem de boa sorte ao grupo, afirmando que somente restava a eles vender muito.

Cerca de três meses depois, a Folha de São Paulo trouxe uma matéria assinada por Walter Silva, destacando o sucesso alcançado pelo grupo:

A maior explosão de execução em rádios, tv e no comércio artístico, depois de Roberto Carlos, é o conjunto Secos e Molhados, segundo declarações do jornalista e empresário Moracy do Val. Quais os motivos do sucesso do conjunto? A resposta verdadeira nunca se saberá, uma vez que é inexplicável o sucesso. O sucesso acontece e só. A voz fina e superafinada de Ney Matogrosso; o violão acústico de João Ricardo, a sobriedade de Gerson Conrad, os arranjos deles mesmos; a caracterização plástica do conjunto; as melodias com acentuada tendência para o melódico português; o surto de

304 PINTO, José Neumann. Secos & Molhados refrescos e artificiais. **Folha de São Paulo**, 27 de agosto de 1973.

música [palavra ilegível] que domina o mundo, ou tudo isso junto, talvez ajude a explicar o sucesso do mais importante grupo “pop” do Brasil, surgido em São Paulo em poucas apresentações na antiga “Casa de Badalação e Tédio” e no programa “Misturação” ou ainda no Teatro Aquarius Seas, temporadas no Teatro Italia e nos clubes sociais onde lotaram todas as noites, contribuíram em muito para a solidificação desse prestígio. Mas, como sempre, nada explica o sucesso. Mais de setenta mil discos vendidos, a ponto de sua gravadora não poder atender a procura cada vez maior por parte do público, fazendo com que dezenas de lojas da cidade não tenham o disco. Em uma loja apenas, venderam-se em menos de duas horas, 150 discos do conjunto. Há quem pague no cambio negro, até 50 cruzeiros por um LP e já houve no Rio de Janeiro, Teatro Teresa Raquel, quem oferecesse duzentos cruzeiros por um ingresso.³⁰⁵

A matéria demonstra o inigualável sucesso conquistado pelo grupo, fato que até então era desconhecido pelas bandas de rock e música pop no Brasil. Importante salientar os números relativos às vendas. A matéria aponta mais de setenta mil unidades vendidas em todo o Brasil e a escassez do LP em algumas lojas. Fato que levou pessoas a recorrerem ao mercado negro para adquirir o disco ou até mesmo uma entrada para os shows que o grupo realizou em 1973. O sucesso alcançado pelas vendas do primeiro LP do grupo, foi inúmeras vezes noticiado pela imprensa. Em notícia do dia 23 de novembro de 1973, o próprio Walter Silva anunciava: o conjunto “Secos e Molhados [...] já vendeu mais de 50 mil LP’s. A Continental nunca vendeu tanto nesse campo.”

A imprensa geral procurava destacar as características do grupo, mas o que mais chamava a atenção desses veículos de informação, era o sucesso da banda em termos de vendas de discos bem como nos shows, fato destacado em todas as matérias que envolviam os músicos. Possivelmente este fato pode estar relacionado a uma novidade no cenário musical brasileiro. Até aquele momento nenhuma outra banda de rock havia vendido tantos discos e nem lotado tantos shows quanto os Secos & Molhados. Havia, portanto, um estranhamento da própria imprensa em relação a isso.

A imprensa alternativa parecia mais simpática às inovações musicais e performáticas do grupo.

Como música e como grupo, o Secos e Molhados calca-se em três elementos básicos e saudavelmente inovadores, dentro do panorama nacional: a bela e aguda voz de Ney Matogrosso (“A título de informação para a chamada crítica especializada, eu gostaria de esclarecer que não é *falseto*, em absoluto. O que afinal não tem importância, pois acima de tudo é linda, uma belíssima voz”), o espetáculo altamente visual com maquilagem e movimentação até mesmo sexualmente ambígua, e a inclusão de textos de poetas [...] como letras de canções. Nenhum desses elementos é gratuito. Estavam todos “pensados e repensados” no espírito de João Ricardo. A poesia, por exemplo, tida por muito como uma espécie de “último recurso”, em vista das muitas proclamadas dificuldades de se fazer letra para música

305 Silva, Walter. Secos e Molhados. **Folha de São Paulo**. 30 de novembro de 1973.

tipo *rock*, é para João Ricardo um material básico e elementar para um trabalho mais consequente, que se proponha a “dizer algo”. Aliando a “preocupação específica” do poeta, sua “capacidade contundente de colocar as coisas”, a melodia e ritmo (nem tão estranhos assim, na medida em que a própria poesia “tem ritmo e música”). O Secos e Molhados pretende dar a seu trabalho uma força e veracidade igualmente utópicas no cenário musical onde circulam. Mas a base mesma, a pedra de toque e a própria essência do grupo – e provavelmente o fator número um de seu sucesso – é seu lado visual, o uso de uma certa androginia, casual na medida em que não é uma bandeira, um argumento, mas um dos muitos lados de “poder reinventar tudo, a cara, as roupas”, que João Ricardo coloca.³⁰⁶

A reportagem assinada por Ana Maria Bahiana defendeu de certo modo alguns aspectos questionados por José Neumann Pinto, por exemplo, que afirmou que todas as expressões vocais de Ney Matogrosso no disco derivavam de falsete. As inovações realizadas pelo grupo em termos narrativos também é destacado por Bahiana a partir da fala de João Ricardo, mas sem criticar as escolhas da banda. Por fim, é importante ressaltar que a jornalista atribuiu à parte imagética e estética (indumentária, maquiagem e performance) o sucesso do grupo.

É interessante ressaltar que nenhuma das matérias destaca o teor de crítica social e política presente nas narrativas textuais dos Secos & Molhados, como em alguns casos faziam com artistas ligados ao engajamento político, o que demonstra que a imprensa naquele momento vislumbrava no grupo apenas as inovações estéticas e performáticas e não os relacionava com quaisquer propostas de críticas à crônica social brasileira. Nesse sentido, as palavras de Napolitano parecem traduzir os aspectos elencados pela imprensa onde alguns “estilos pessoais, de autoria e *performance*, podem ser nitidamente reconhecidos, em que pese a riqueza e pluralidade do repertório pessoal desses mesmos artistas.”³⁰⁷ Entretanto, como dito acima o disco de 1973, reúne um misto de crítica social e política, em algumas canções a tônica política se disfarça através do caráter lúdico presente em músicas como *O Vira e Rondó do Capitão*.

Por fim, cabe ressaltar ainda que mesmo após muitos anos do lançamento do LP de 1973, os Secos & Molhados continuaram agradando o público através de suas canções. Um indício do enorme sucesso conquistado pelos Secos & Molhados através do disco de 1973, são os dados da pesquisa realizada pela emblemática revista de rock *Rolling Stone*, em sua edição brasileira. Em 2007, a publicação realizou uma votação para eleger os 100 melhores discos da história da música brasileira. Publicada em

306 BAHIANA, Ana Maria. Secos e Molhados: Chamando a atenção. **Opinião**. 03 de dezembro de 1973.p. 23.

307 NAPOLITANO, Marcos. **MPB**. Op. cit., p.392.

outubro pela revista, a votação envolveu cerca de 60 estudiosos pesquisadores da música, bem como críticos musicais que ficaram incumbidos de escolher os melhores discos brasileiros.

Entre os escolhidos estão diversos artistas brasileiros ligados ao rock. Novos Baianos, Os Mutantes, Raul Seixas, Rita Lee, entre muitos outros. Artistas da MPB também estiveram presentes na votação (Chico Buarque, Caetano Veloso, João Gilberto, Nara Leão, etc.). O disco de 1973 dos Secos & Molhados conquistou a 5ª posição, fato que demonstra o reconhecimento em relação a qualidade do LP, mesmo após 35 anos da data de seu lançamento.³⁰⁸

3.2 Cuidado, lá vem o inimigo: Raul Seixas e a crônica social brasileira em Krig, ha Bandolo!

O ano de 1973 contou com outro lançamento que movimentou o cenário do rock nacional. Em 21 de julho daquele ano, Raul Seixas lançou pela gravadora Phillips seu primeiro disco solo após lançar os discos *Raulzito e os Panteras*, *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das 10* e *Os 24 Maiores Sucessos da Era do Rock*.

O disco *Krig há Bandolo!* foi composto pelas seguintes canções: Lado A: Introdução: *Good Rockin' Tonight* (Roy Brown), *Mosca na Sopa* (Raul Seixas), *Metamorfose Ambulante* (Raul Seixas), *Dentadura Postiça* (Raul Seixas), *As Minas do Rei Salomão* (Raul Seixas / Paulo Coelho), *A Hora do Trem Passar* (Raul Seixas / Paulo Coelho). Lado B: *Al Capone* (Raul Seixas / Paulo Coelho), *How Could I Know* (Raul Seixas), *Rockixe* (Raul Seixas / Paulo Coelho), *Cachorro Urubu* (Raul Seixas / Paulo Coelho), *Ouro de Tolo* (Raul Seixas). Os músicos que participaram da gravação do LP foram: nas guitarras: Raul Seixas e Jay Anthony Vaquer; O banjo foi gravado por José Menezes; o piano por Miguel Cidras e José Roberto Bertrami; os teclados gravados por Luís Paulo e Miguel Cidras; Baixo por Paulo César Barros e Alex Malheiros; Berimbau: Paulinho Braga; Pandeiro: Marco Mazzola; e a bateria foi gravada por Pedrinho Batera, Bill French e Mamão. Em termos de ficha técnica o disco contou com a coordenação de Roberto Menescal; direção musical de Marco Mazzola e Raul Seixas;

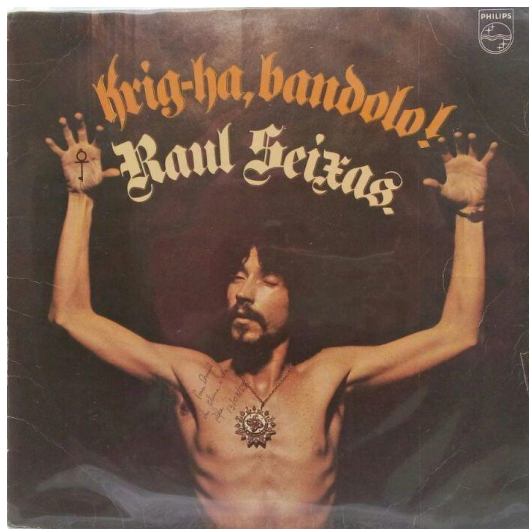
308 Os 100 maiores discos da Música Brasileira. **Rolling Stone Brasil**, outubro de 2007, edição nº 13, p. 109.

Produção artística: Marco Mazzola e Raul Seixas. A concepção da capa contou com a participação de Aldo Luiz, Raul Seixas, Paulo Coelho, Edith Wisner e Adalgisa Rios. Já a foto da capa foi feita por Cláudio Fortuna e os encartes do disco por Adalgisa Rios.³⁰⁹

O álbum contava com inúmeras ousadias que extrapolavam a questão musical, a começar pela capa onde aparecia

em letra gótica, a palavra *Imprimatur*, que queria dizer o que podia ser impresso., divulgando a imposição da Inquisição da Igreja Católica sobre as obras que eram lidas pelo *Index Librorum Prohibitorum*, para serem ou não liberadas pela censura católica no século XVI. Na foto da capa, Raul Seixas trazia em uma das mãos um símbolo desenhado como uma chave, que era uma adaptação da *Cruz Ansata*, representando a cruz da vida, em oposição à cruz da morte.³¹⁰

Em uma clara referência à censura federal, Raul Seixas provocou o governo com a concepção da capa do disco, entretanto, não teve problemas com isso, já que o disco foi liberado para distribuição e venda. Além de *Krig Há Bandolo!*, o selo com o símbolo da Sociedade Alternativa apareceu também nos discos *Gita* e *Novo Aeon*, lançados respectivamente em 1974 e 1975.



Capa *Krig-há, Bandolo!* – Acervo pessoal

A capa do disco chama a atenção através de elementos que demonstram uma escolha estética ousada e diferente da tradição de capas mais sóbrias que a MPB vinha apresentando nos anos 1960 e 1970, onde na maioria das vezes, os artistas apareciam comportados e sem muitas extravagâncias. No caso de *Krig-há, Bandolo!*, a expressão

309 Informações retiradas da capa e contra capa do LP *Krig- Há Bandolo!*. Acervo pessoal.

310 SANTOS, Paulo. Op. cit., p.45.

facial do músico chama a atenção. Raul parece estar sob efeito de drogas ou em uma espécie de transe místico. Ademais, o fato de estar sem camisa e com cabelos longos e desgrenhados, remete as inovações comportamentais em voga naquele momento e a uma ousadia relacionada a imagem comparável nesse caso com o fenômeno dos Secos e Molhados, analisados anteriormente.

Entre as 11 canções do disco, acreditamos que mais da metade delas falam de alguma maneira sobre temas caros à pauta pública da sociedade brasileira e / ou as modificações culturais arquitetadas pelos jovens em meados dos anos 1960 e 1970. O próprio título do disco sugere que se trata de um disco que contém mensagens de contestação.

Em entrevista para o semanário *O Pasquim* em novembro de 1973, explica o significado do título: “Krig- Há seria um rótulo. É uma sociedade que existe hoje no mundo inteiro, com vários nomes. Aqui no Brasil nós batizamos de Krig- Há, que é o grito de guerra do Tarzan[...] Krig- Há significa cuidado[...] e Bandolo é aí vem o inimigo.”³¹¹ A fala de Raul procura explicar os significados que permeiam o título do LP, e embora se trate de um trecho retirado de uma obra literária é muito sugestivo quando se trata de um disco que contém inúmeras canções que problematizam a crônica social brasileira em tempos de regime autoritário. A referência à palavra inimigo pode sugerir um sentido ambíguo, e poderia estar relacionada a figura de Raul enquanto um contestador e como inimigo em potencial do regime militar, ou até mesmo sugerir que o inimigo era de fato o sistema político repressivo instaurado no país. Raul não deixou claro o significado prático que permeia o título de seu LP, mas a partir da leitura e audição atenta de suas canções, é possível afirmar que se trata de uma provocação a ordem estabelecida e aos padrões políticos e sociais que envolviam a sociedade brasileira naquele contexto.

A introdução do disco fica a cargo da canção *Good Rockin' Tonight* de Roy Brown que é interpretada por Raul Seixas aos 9 anos de idade. É inserida no LP como se Raul quisesse afirmar suas heranças relacionadas ao rock desde a infância. A gravação é precária visto a forma amadora com que foi captada. Ao final, Raul Seixas é apresentado por seu irmão Plínio³¹². A respeito da introdução do disco, vale ressaltar que é uma faixa completamente desprovida de tratamento industrial (tecnologias de

311 SEIXAS, Raul. *O Pasquim*, novembro de 1973. In: Raul Seixas por ele mesmo. Op. cit., pp.84-85.

312 Sobre o tema ver documentário: **O Início, o fim e o meio**. Direção:Walter Carvalho. Paramount Pictures, 2012. DVD (120 min).

gravação, mixagem, arranjos, produção, músicos contratados) – não há nada nessa faixa, exceto a voz mal gravada de uma criança cantando em inglês. Portanto, acreditamos que se trata de um manifesto em prol do amadorismo, da técnica rudimentar ou da ausência de técnica.

Logo em seguida, no início do disco Raul Seixas chega com a canção *Mosca na Sopa*. A música, uma mistura de rock n’ roll com batidas de Candomblé conta com um hibridismo musical para descrever a história de uma “mosca” que têm a intenção de perturbar algo ou alguém. A rica mistura de ritmos e sons que se inicia com a voz de Raul mesclada com tambores típicos das danças e cultos do candomblé é algo que se intensifica a partir da presença dos sons de berimbau e de sons de palmas que ajudam a marcar o ritmo da canção. Na terceira repetição da frase “Eu sou a mosca/Que pousou em sua sopa/Eu sou a mosca/Que pintou pra lhe abusar /Eu sou a mosca/Que pousou em sua sopa/Eu sou a mosca/Que pintou pra lhe abusar/Eu sou a mosca/Que perturba o seu sono/Eu sou a mosca/No seu quarto a zumbizar/Eu sou a mosca/Que perturba o seu sono”, entram algumas vozes de mulheres fazendo coro com Raul Seixas, característica que aproxima ainda mais a canção dos ritmos da religiosidade negra dando a ideia de culto. Junto a toda canção há um som de zumbido produzido com sintetizadores, representando a figura da mosca “perturbando” assim os sons da canção. Em seguida, no trecho “E não adianta/Vir me dedetizar/Pois nem o DDT/Pode assim me exterminar/Porque você mata uma/E vem outra em meu lugar”, o ritmo musical muda completamente, com uma pegada bem rock n’ roll entram a bateria e as guitarras dando peso à canção. Na última parte da canção Seixas apresenta a seguinte frase, de forma falada com o fundo musical sendo preenchido por palmas e tambores simulando um ritual religioso:

Atenção, eu sou a mosca/A grande mosca/A mosca que perturba o seu sono/Eu sou a mosca no seu quarto/A zum-zum-zumbizar/Observando e abusando/Olha do outro lado agora/Eu tô sempre junto de você/Água mole em pedra dura/Tanto bate até que fura/Quem, quem é?/A mosca, meu irmão!

O texto dessa canção demonstra que o músico, através da metáfora da mosca, tinha a intenção de perturbar ou ameaçar algo ou alguém, não permitindo que essa pessoa tome sua sopa ou durma em paz. Com certa agressividade, o trecho da canção que possui uma linha melódica ligada ao rock, avisa que nem mesmo a dedetização adiantaria para exterminar a mosca, já que ela não está sozinha. A tentativa de exterminar a mosca é inútil porque outra viria em seu lugar. Acreditamos que Raul Seixas procurou representar a sociedade brasileira em seu momento de repressão mais

ferrenha, demonstrando de que forma os artistas poderiam resistir ao delicado momento político através de sua arte. Além disso, a narrativa textual pode sugerir que Raul Seixas estava tratando não somente da classe artística, mas também dos novos comportamentos juvenis que estavam em voga naquele período, ou seja, a repressão não daria conta de combater todas as pessoas que estavam contra ela, portanto, pode sugerir também a luta da população brasileira pela liberdade.

Na mesma linha temática da liberdade, a quarta canção do LP intitulada *Dentadura Postiça* possui um estilo que lembra a música gospel americana. Raul dialoga com o coro de vozes que cantam:

Vai cair, vai cair, vai cair/A estrela do céu/Vai cair/A noite no mar/Vai cair/O nível do gás/Vai cair/A cinza no chão/Vai cair/Juízo final/Vai cair/Os dentes de Jó/Vai cair/O preço do caos/Vai cair/Peteca no chão/Vai sair/O sol outra vez/Vai sair/Um filho pra luz/Vai sair/Da cara o terror/Vai sair/O expresso 22/Vai sair/A máscara azul/Vai sair/O verde do mar/Vai sair/Um novo gibi/Vai sair/Da cara o suor/Vai subir/Cachorro urubu/Vai subir/O elevador/Vai subir/O preço do horror

A música se inicia com o coro cantando “vai cair” acompanhado de violões, bateria, banjo e contrabaixo. Ocorrem modulações harmônicas, subindo a música meio tom a cada verso. Nesse sentido, “as entoações dependem da coesão assegurada no nível da forma do conteúdo da linguagem para cumprir seu papel adjuvante nas formulações enunciativas e, sobretudo, nas modulações dos afetos investidos nos textos.”³¹³ Portanto, seguindo a assertiva de Tatit e pensando na junção dos elementos musicais unidos com o título da canção, sugerem que a música se trata de uma manifestação contrária a ditadura militar, já que aparentemente há um trocadilho entre as palavras ditadura e dentadura, ou seja Raul Seixas procurou uma palavra semelhante a ditadura para compor a canção. O próprio título leva a palavra “postiça” em uma referência clara a algo passageiro. Dessa forma, a junção da letra musical cantada em coro sugerindo uma manifestação de diversas vozes unidas com o trocadilho entre dentadura e ditadura e a palavra postiça sugerem que Raul tratou diretamente nesta canção do regime autoritário brasileiro como algo que iria passar logo. *Krig Há Bandolo! corrobora a ideia apresentada acima.*

No livro *O Baú do Raul* há transcrições de mensagens que o músico repetia antes de apresentar as canções do disco *Krig Há Bandolo!*. Esse discurso corrobora a ideia apresentada acima. De acordo com esse registro, o músico apresentava a canção

313 TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994, p.257.

da seguinte forma: *Baú do Raul contém as falas do músico antes de cantar as músicas nos shows, de acordo com esse registro o músico apresentava a canção da seguinte forma*: “Todo mundo sabe do grande poder energético que existe concentrado no cérebro do homem. Vamos todo nos concentrar por um minuto e pensar numa coisa que eu sei que vocês gostariam que acontecesse.”³¹⁴ A fala de Raul deixa claro as intenções por de trás da narrativa textual da canção que visava tecer uma crítica ao regime e além disso, continha uma certa mensagem de esperança já que a música afirma em toda sua duração que a tal dentadura ou ditadura “vai cair”. Portanto, acreditamos que em relação a canções como *Dentadura Postiça*, por exemplo, o rock brasileiro assim como a MPB dos anos 1970 alinhavou a “chamada ‘rede de recados’ contra a ditadura, recados esses que expressavam a consciência e os desejos reprimidos das coletividades que, ao tornarem-se canção, tomam consciência de si.”³¹⁵

A última canção do disco, intitulada *Ouro do Tolo* - carro chefe do LP, conquistou enorme sucesso após ser lançada em um compacto simples em maio de 73, pela Phillips - também trata do regime autoritário e a sociedade brasileira. O início da década de 1970, como mencionamos no capítulo 1 da presente dissertação, foi marcado pelo período reconhecido como Milagre Econômico e pela suposta melhoria nas condições financeiras da população brasileira. Raul Seixas enquanto questionador da realidade social do Brasil, não deixou esse tema passar em branco. Possivelmente, *Ouro de Tolo* é a canção mais emblemática de Raul Seixas sobre o tema, onde o compositor optou por mesclar a sua realidade pessoal, através de suas experiências, com alguns aspectos que poderiam ser vivenciados por outros sujeitos comuns.

Logo no início a música demonstra que possui um arranjo orquestral. A canção começa com acordes de violinos e instrumentos de sopro, combinados com sons de violões, de instrumentos de percussão e bateria, responsáveis pela marcação do ritmo musical. A expressão vocal na canção é praticamente falada, o que aproxima a música de algumas canções Folk de protesto, a exemplo de Bob Dylan. A narrativa textual é mais longa do que a melodia musical, desse modo, a ênfase nos vocais se torna muito mais evidente. A proximidade melódica de *Ouro de Tolo* com algumas baladas de Roberto e Erasmo Carlos, por exemplo, permitem pensar se Raul tinha como objetivo a criação de uma música que servisse como *pastiche* das canções da Jovem Guarda com

314 Textos dos show *Krig -Há Bandolo!*. In: SEIXAS. Op. cit.p.82.

315 NAPOLITANO, Marcos. **MPB**. Op. cit.,p.390.

uma narrativa textual oposta às questões elencadas por aquele movimento musical, já que na letra de *Ouro de Tolo* Raul questiona a vida de um cidadão de classe média em meados dos anos 1970 no Brasil. O teor da narrativa textual é a seguinte:

Eu devia estar contente/Porque eu tenho um emprego/Sou um dito cidadão respeitável/E ganho quatro mil cruzeiros/Por mês/Eu devia agradecer ao Senhor/Por ter tido sucesso/Na vida como artista/Eu devia estar feliz/Porque consegui comprar/Um Corcel 73/Eu devia estar alegre/E satisfeito/Por morar em Ipanema/Depois de ter passado fome/Por dois anos/Aqui na Cidade Maravilhosa/Ah!/Eu devia estar sorrindo/E orgulhoso/Por ter finalmente vencido na vida/Mas eu acho isso uma grande piada/E um tanto quanto perigosa/Eu devia estar contente/Por ter conseguido/Tudo o que eu quis/Mas confesso abestalhado/Que eu estou decepcionado/Porque foi tão fácil conseguir/E agora eu me pergunto "E daí?"/Eu tenho uma porção/De coisas grandes pra conquistar/E eu não posso ficar aí parado/Eu devia estar feliz pelo Senhor/Ter me concedido o domingo/Pra ir com a família/No Jardim Zoológico/Dar pipoca aos macacos/Ah!/Mas que sujeito chato sou eu/Que não acha nada engraçado/Macaco, praia, carro/Jornal, tobogã/Eu acho tudo isso um saco/É você olhar no espelho/Se sentir Um grandessíssimo idiota/Saber que é humano/Ridículo, limitado/Que só usa dez por cento/De sua cabeça animal/E você ainda acredita/Que é um doutor/Padre ou policial/Que está contribuindo/Com sua parte/Para o nosso belo/Quadro social/Eu é que não me sento/No trono de um apartamento/Com a boca escancarada/Cheia de dentes/Esperando a morte chegar/Porque longe das cercas/Embandeiradas/Que separam quintais/No cume calmo/Do meu olho que vê/Assenta a sombra sonora/De um disco voador

Na letra Raul Seixas é ao mesmo tempo eu-lírico e sujeito da canção, portanto um autor que fala através do narrador. A narrativa tece uma crítica ao sistema capitalista e aos valores estabelecidos na sociedade. O eu-lírico se demonstra insatisfeito com a sua condição de sucesso após um período repleto de tropeços e dificuldades. Através da menção ao emprego, ao salário e ao carro do ano, Raulzito demonstra que o sucesso profissional e os bens materiais não são o suficiente para alcançar plenitude e felicidade. Na continuação, o eu lírico afirma “eu devia estar alegre e satisfeito por morar em Ipanema depois de ter passado fome por dois anos aqui na cidade maravilhosa”. , Nesseneste trecho, Raul relata uma passagem de sua experiência pessoal durante a primeira tentativa fracassada de sucesso no Rio de Janeiro. A referência a cidade maravilhosa também pode remeter ao sentido de que a cidade somente é maravilhosa para aqueles que têm condições financeiras, ou seja, a cidade não é maravilhosa para todos, entrando aí a questão das desigualdades trazidas pelo sistema econômico.

Inconformado com sua condição de vida, Raul questiona a felicidade e realizações que os bens materiais trouxeram a sua vida e completa “mas confesso abestalhado que eu estou decepcionado”, este trecho dá margem a interpretação de que conseguir tudo o que quis em termos de bens e sucesso não foi o suficiente para alcançar seus objetivos existenciais. Portanto, a decepção ou o desencanto de Raul

frente as suas conquistas ficam evidenciados em *Ouro de Tolo*. Isto demonstra que “entre as inúmeras formas musicais, a canção popular (verso e música), nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas”.³¹⁶ Raul trouxe sua própria experiência para a narrativa da canção como um método para abordar aspectos da vida social brasileira e problematizar o cotidiano de pessoas comuns, fato que fica mais uma vez latente quando o músico agradece de forma irônica ao senhor pelo “domingo livre para dar pipoca aos macacos”.

Na sequência da canção, Raul chama atenção para as limitações dos seres humanos e a partir disso entoa uma ácida crítica às sensações de pertencimento a um ideário social construído nas sociedades, quando diz: “E você ainda acredita/Que é um doutor/Padre ou policial/Que está contribuindo/Com sua parte/Para o nosso belo/Quadro social/” A sensação de pertencimento a uma lógica social singular, previamente construída através de valores tradicionais, a exemplo do trabalho, era algo extremamente valorizado durante o regime autoritário, onde cada um tinha seu papel importante para o desenvolvimento do país. Contudo, Raul problematiza esta afirmação com uma pitada de ironia quando destaca a “beleza” do quadro social brasileiro.

Por fim, a última estrofe da canção parece questionar alguns elementos da ordem vigente. O eu-lírico se demonstra inconformado e contrário a opção de permanecer estático, parado no mesmo lugar “esperando a morte chegar”. O trecho possivelmente tem relações com o período turbulento pelo qual o país passava, onde parte da população, em êxtase com a suposta melhoria no quadro econômico, não se preocupava com questões sociais, políticas e/ou existenciais mais amplas. Raul Seixas, por outro lado, enquanto um jovem ligado a contracultura enxergava tais problemas. Portanto, *Ouro de Tolo* tece uma crítica que caminha em direção ao questionamento entre o ser e o ter, chamando a atenção para uma condição existencial que configura algumas das discussões relacionadas aos movimentos contraculturais e, além disso, critica o posicionamento estático e a aceitação sem questionamento da população frente aos acontecimentos da sociedade.

Na mesma linha de crítica ao sistema e ao modo de vida social, há a emblemática canção *Metamorfose ambulante*, que diz o seguinte:

Prefiro ser/Essa metamorfose ambulante/Eu prefiro ser/Essa metamorfose
ambulante/Do que ter aquela velha opinião/Formada sobre tudo/Do que ter
aquela velha opinião/Formada sobre tudo/Eu quero dizer/Agora o oposto do

316 MORAES, José. Op. cit., p.204.

que eu disse antes/Eu prefiro ser/Essa metamorfose ambulante/Do que ter aquela velha opinião/Formada sobre tudo/Do que ter aquela velha opinião/Formada sobre tudo/Sobre o que é o amor/Sobre o que eu nem sei quem sou/Se hoje eu sou estrela/Amanhã já se apagou/Se hoje eu te odeio/Amanhã lhe tenho amor/Lhe tenho amor/Lhe tenho horror/Lhe faço amor/Eu sou um ator/É chato chegar/A um objetivo num instante/Eu quero viver/Nessa metamorfose ambulante/Do que ter aquela velha opinião/Formada sobre tudo/Do que ter aquela velha opinião/Formada sobre tudo/Sobre o que é o amor/Sobre o que eu nem sei quem sou/Eu vou desdizer/Aquilo tudo que eu lhe disse antes/Eu prefiro ser/Essa metamorfose ambulante/Do que ter aquela velha opinião/Formada sobre tudo/Do que ter aquela velha opinião/Formada sobre tudo

Metamorfose Ambulante, como o título sugere, trata das mudanças nos posicionamentos do indivíduo. Luiz Tatit sugere que “toda enunciação pressupõe um acordo tácito, imediato e até inconsciente, simultâneo ao ato de comunicação,”³¹⁷ nesse sentido, a música de Raul procura envolver o ouvinte através das mensagens que propõem algumas mudanças individuais. Como a canção é cantada na primeira pessoa, o eu-lírico se torna o próprio músico, que foi uma pessoa preocupada com questões filosóficas e existenciais e nesta canção procurou relativizar as verdades absolutas e sobretudo, enfatizar o direito de liberdade de escolha através das mudanças. O fato de o cantor expor suas opiniões próprias cantando em primeira pessoa, pode reforçar o vínculo de enunciação Tatit sugere.

Os elementos musicais, na mesma linha da narrativa textual, caminham em direção de um rock bastante alternativo. Ao iniciar com acordes de guitarra, combinados com violões, bateria, contrabaixo. Um coro de vozes anunciam a entrada de Raul nos vocais, cantado de forma calma pelo artista exceto quando opta por utilizar falsete para cantar alguns trechos da canção. A melodia musical remete ao estilo do blues norte americano, mesclado com o uso de sintetizadores que dão um tom psicodélico à música. As junções dos elementos narrativos e musicais transformam *Metamorfose Ambulante* em uma das mais emblemáticas canções de Raul Seixas, responsável por questionar padrões e verdades absolutas em um período onde questionamentos não eram tolerados.

Krig- Há Bando, possui inúmeras canções que remetem a discussões pertinentes às modificações no comportamento dos jovens. Uma delas é *Rockixe*, escrita por Raul em parceria com o colega Paulo Coelho, um rock que possui uma pitada de rockabilly que dá um tom de “brilhantina” na música, trazendo à tona as heranças de Raul que remetem aos anos 50. A música começa ao som do contrabaixo que logo é acompanhado pelas guitarras, bateria, teclados e instrumentos de sopro, que recebe um

317 TATIT, Luiz. **Musitando a semiótica**. São Paulo: AnnaBlume, 1997.p.77.

grandioso destaque ao longo de toda a canção. Em termos de tempo, a letra se encaixa perfeitamente na melodia musical, os instrumentos, exceto os metais e o teclado, acompanham os vocais de Raul Seixas de forma harmoniosa. Durante as pausas vocais, os metais e o teclado recebem muito destaque realizando solos, trazendo um tom dramático para canção.

Vê se me entende, olha o meu sapato novo/Minha calça colorida o meu novo way of life/Eu tô tão lindo porém bem mais perigoso/Aprendi a ficar quieto e começar tudo de novo/O que eu quero, eu vou conseguir/O que eu quero, eu vou conseguir/Pois quando eu quero todos querem/Quando eu quero todo mundo pede mais/E pede bis/Eu tinha medo do seu medo/do que eu faço/Medo de cair no laço/que você preparou/Eu tinha medo de ter que dormir mais cedo/numa cama que eu não gosto só porque você mandou.../Você é forte mais eu sou muito mais lindo/O meu cinto cintilante, a minha bota, o meu boné/Não tenho pressa, tenho muita paciência/Na esquina da falência/que eu te pego pelo pé/Olha o meu charme, minha túnica, meu terno/Eu sou o anjo do inferno que chegou pra lhe buscar/Eu vim de longe, vim d'uma metamorfose/Numa nuvem de poeira que pintou pra lhe pegar/Você é forte, faz o que deseja e quer/Mas se assusta com o que eu faço, isso eu já posso ver/E foi com isso justamente que eu vi/Maravilhoso, eu aprendi que eu sou mais forte que você

A letra musical aborda as mudanças no comportamento dos jovens, o movimento hippie e traz ainda uma crítica aos costumes e a ordem estabelecida através da figura de um governo. Raul e Paulo Coelho iniciam a narrativa abordando as inovações comportamentais engendradas pelo movimento hippie através de sua indumentária mesclada com uma crítica ao imperialismo norte americano quando menciona o “novo way of life”, ou seja, o modo de vida americano. Possivelmente Raul e Paulo buscaram unir o movimento hippie que se expandia pelo mundo naquele momento com a problemática que envolvia o imperialismo norte americano. Desse modo, Raul se demonstra próximo aos ideais hippies porém, não estando alheio as críticas que envolviam o país que serviu como berço para o movimento na década de 1960.

Mais adiante na canção os autores fazem referência à ordem estabelecida e às regras impostas pela sociedade, acreditamos que nos trechos da canção que mencionam as seguintes frases os compositores estavam tratando do governo autoritário e da repressão no Brasil: Eu “tinha medo de ter que dormir mais cedo/numa cama que eu não gosto só porque você mandou.../Você é forte mais eu sou muito mais lindo” e “Você é forte, faz o que deseja e quer/Mas se assusta com o que eu faço, isso eu já posso ver/E foi com isso justamente que eu vi/Maravilhoso, eu aprendi que eu sou mais forte que você”.

A referência ao cumprimento das ordens na primeira frase sugere que se trata das regras repressivas engendradas pelos militares no poder, bem como a menção a força na segunda frase, fato que era indiscutível naquele momento, ou seja, a força que os militares detinham no controle social. Entretanto, Raul rebate a força a repressão com sua “beleza” descrevendo seus trajes que podem ser vistos como uma referência aos ideais contraculturais.

Na segunda referência a força, o eu-lírico se destaca enquanto uma ameaça, o que pode sugerir uma referência direta ao sistema de censura que por inúmeras vezes vetou suas canções considerando-as como subversivas. O refrão da música é bastante sugestivo e diz: O que eu quero, vou conseguir, pois quando eu quero todos querem, quando eu quero todo mundo pede mais e pede bis”, esta frase sugere que Raul se vê enquanto um influenciador que através de sua música consegue o que quer. Enxergamos o refrão de *Rockixe* como uma possível ameaça as instituições estabelecidas na sociedade brasileira. Apesar desses indícios o governo não contestou a canção que foi liberada para gravação e veiculação nas rádios.

A fala de Raulzito nos shows de *Krig- Há Bandolo!* antes de cantar a canção, sugerem também que se trata de uma música que busca questionar algumas coisas. Os registros do livro *O Baú do Raul* dizem o seguinte:

Nós estamos no princípio de uma nova era, uma era um tanto quanto conturbada mas onde os prógonos estão vencendo os epígonos. Esse é um momento histórico que jamais houve outro igual. É a idade da conscientização. Estamos pela primeira vez tomando consciência geral da situação do planeta. O mundo é a nossa casa que o cupim destruiu, e é preciso construir outra totalmente nova. Essa tarefa cabe a cada um de nós.³¹⁸

O conflito entre gerações fica evidenciado na fala de Raul que chama a atenção para uma conscientização geral em relação às questões sociais mais amplas. Interessante ressaltar a importância que o músico atribui aos jovens enquanto a geração responsável pelas mudanças no mundo, o que mais uma vez aproxima esta canção das discussões engendradas pelos movimentos que tinham como responsáveis sobretudo, a juventude.

Os movimentos de jovens também são mencionados penúltima canção do LP, *Cachorro Urubu*, onde Raul e Paulo Coelho fazem referência, entre outras coisas, às movimentações de Maio de 1968 na França, inclusive tendo que alterar a letra musical conforme destacamos no primeiro capítulo do presente estudo. *Cachorro Urubu* diz em sua letra:

318 SEIXAS, Raul. Textos do show Krig- Há- Bandolo. Op. cit.,p.82.

Baby, essa estrada/é comprida/Ela não tem saída/É hora de acordar/Pra ver o galo cantar/Pro mundo inteiro escutar/Baby a estória é a mesma/Aprendi na quaresma/Depois do carnaval/A carne é algo mortal/Com muita de avançar sinal/Todo jornal que eu leio/Me diz que a gente já era/Que já não é mais primavera/Oh baby, oh ba...by/A gente ainda nem começou/Baby o que houve na trança/Vai mudar nossa dança/Sempre a mesma batalha/Por um cigarro de palha/Navio de cruzar deserto/Todo jornal que eu leio/Me diz que a gente já era/Que já não é mais primavera/Oh, baby, oh baby/A gente ainda nem começou/Baby isso só vai dar certo/Se você ficar perto/Eu sou índio Sioux/Eu sou cachorro urubu/Em guerra com Zéu!

Cachorro Urubu, assim como *Rockixe* traz uma crítica a algumas instituições. A começar pela religiosidade, através da menção à quaresma e à carne, palavra que pode representar uma referência a liberdade sexual, tema amplamente discutido pelos jovens após sua ascensão em meados dos anos 1960. Além da crítica aos padrões religiosos, Raul traz a imprensa como algo sensacionalista que noticia o fim da primavera jovem de 1968. Raul em contraponto afirma: “a gente ainda nem começou”, como se quisesse afirmar que muitas mudanças engatilhadas pelos jovens ainda estariam por vir, fato que se confirma a partir da frase: “Baby o que houve na trança/Vai mudar nossa dança”. A palavra França, censurada pelo governo, foi modificada por trança. Entretanto a menção da França na canção possivelmente está relacionada com o expressivo movimento de jovens que ocorreu naquele país. Como mencionamos no capítulo anterior, Raul Seixas faz na canção um apelo à população brasileira para atentar ao exemplo da França no que diz respeito a sua histórica luta contra sistemas totalitários.

O tom de contestação em *Cachorro Urubu* se completa com os aspectos sonoros da canção que lembram a canção de protesto. Com um tom melancólico, os vocais se colocam de forma calma na música. Aqui “o gesto entoativo usado na fala cotidiana é preservado, como um perfil que orienta o desenvolvimento da melodia.”³¹⁹ A voz calma é combinada com acordes de violões que se sobressaem aos outros instrumentos. A exemplo do contrabaixo, guitarra, gaita e instrumentos de percussão. O tom melancólico da canção se completa a partir da mensagem de esperança contida na narrativa musical.

Apesar dos aspectos que podem relacionar a música com o contexto brasileiro, Raul Seixas também menciona o índio Sioux e o próprio título da canção *Cachorro Urubu* faz referência a um ativista norte-americano responsável por lutar pelos direitos dos indígenas. Em seu diário nas anotações sobre os shows do disco, Raul inclusive dedica a canção para este personagem quando diz “essa música que eu vou cantar agora

319 SILVA, Kristoff. “Cais”: uma análise ancorada na Semiótica da Canção. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, n.2, jul-dez 2012, p.253.

é dedicada a Cachorro – Urubu, para quem não conhece ‘Crow-dog’ (aquele pajé sioux do Woonde d Knees)[...].”³²⁰ Com isso fica evidenciada a preocupação de Raul e Paulo Coelho com questões sociais que extrapolavam as fronteiras do Brasil.

A crítica musical foi pesada em relação ao disco *Krig – Há Bandolo!*. Em artigo publicado na Folha de São Paulo em 7 de junho de 1973, José Neumanne Pinto critica algumas posturas de Raul Seixas em seu modo de compor canções e acusa o músico de se apropriar de arranjos e de métodos de criação de outros artistas. Iniciando com comparações, o crítico diz o seguinte:

Não bastava você ser o Elvis Presley tupiniquin [...] e agora você vem de Bob Dylan (caboclo) Raulzito? Pelo menos seu balão-roque Let me sing, apesar de tudo, foi honesto do seu ponto de vista. Mas é honesto fazer o que você está fazendo agora, Raul Seixas?

As influências externas que Raul Seixas atribuiu e incorporou em suas canções foram o motivo apresentado a priori pelo crítico, que deixou claro sua antipatia pelas produções do músico baiano. A comparação com Elvis Presley parece ser menos crítica do que em relação a Bob Dylan. Enxergamos aqui certa aceitação por parte do crítico em relação a proximidade de Seixas com o símbolo do rock n’ roll internacional, Elvis Presley. Entretanto, quando Raul inicia um projeto que tem como objetivo questionar algumas coisas, como o fez em *Krig- Há Bandolo!*, a crítica age de uma forma diferenciada, questionando as posturas e escolhas do artista. O comentário de Pinto segue da seguinte forma:

Você precisa ouvir umas verdades, Raulzito, precisa. 1 Não se envergonhe de ser o Raulzito das baladas da CBS. Jerry Adriani, Wanderley Cardoso e Renato e seus Blue Caps, pelo menos são mais autênticos que você. 2 Limite-se a cantar e não invista contra a lógica, porque você não tem estofo para isso. Não pense que os objetos que não servem para nada foram descobertos por você. O gadget (é esse o termo técnico de comunicações que define esse tipo de objetos e máquinas) existe desde que está instalada a sociedade de consumo. 3 Não pense que você é um gênio. No Brasil existem muitos bons compositores e letristas, mas, certamente você não está entre eles, só porque pertence a mesma gravadora que eles. Eu sei que há mais gente culpada pelo que você passou a ser do dia para a noite, Raulzito. Existe toda uma mentalidade estratificada em busca de deuses frágeis como você. Mas também não precisa você copiar até o John Lennon quando disse que é igual a Jesus Cristo. Precisa? Por fim pense bem, rapaz, não é com sua falta de originalidade que você vai destruir a lógica (que você chama mais verticalmente de logicismo idiota). Não pense que imitando bons autores e gurus você vá destruir o Pascal, Descartes, etc. e ser um bom autor e um bom guru. PS: O nome disso que você faz meu caro, não é antropofagia, nem citação. É apropriação indébita.³²¹

320 SEIXAS, Raul. Textos dos shows de Krig- Há- Bandolo. Op. cit.,p.83.

321 PINTO. José Neumanne. Recado a Raul Seixas. **Folha de São Paulo**, 07 de junho de 1973.p.05.

O crítico demonstra que Raul Seixas não o agradou com suas inovações mesclando questões filosóficas com rock n' roll. Suas posturas chocavam até mesmo quem estava acostumado a lidar com artistas ligados a música e suas excentricidades. A comparação de Raul com outros compositores da MPB salta aos olhos, e fica evidente que a forma do compositor fazer música não agradou algumas parcelas da crítica musical. Pinto atribui tais questões ao sucesso imediato que Raul conquistou e talvez a crítica esteja veiculada a uma falta de “maturidade” musical do artista. Vale lembrar também as dificuldades de inserção e de inovação no mercado fonográfico brasileiro, que naquela época era dominado pelo cenário da MPB. Fato que talvez tenha contribuído para a estranheza do crítico diante das propostas musicais de Raul Seixas.

No dia 25 de julho do mesmo ano, José Neumann Pinto continua a tecer críticas ao disco *Krig- Há Bandolo!* afirmando que “[...] um sujeito com boas intenções, como Raul, poderia trabalhar um pouco mais em cima de seu objeto artístico antes de lançá-lo na praça. Pois realmente o disco tem tantos defeitos, que ninguém pode captar suas ideias depois de ouvi-lo.” Em seguida o crítico começa a elencar os defeitos encontrados por ele no disco de Seixas, a começar considerando que “o disco de Raul Seixas é de um amadorismo quase infantil” devido aos arranjos “muito fracos. [...] que na maioria das vezes repetiu a pobreza dos discos de nossa música subcomercial”. Neste trecho José compara os arranjos do LP de Raul aos de trabalhos realizados por Jerry Adriani, Renato e seus Blue Caps, Wanderley Cardoso, Odair José, por exemplo.

Em relação a poesia das canções, o crítico diz que “nos versos, Raul foi mais feliz”, e traz uma lista com suas letras preferidas, entretanto após mencionar suas preferências destaca novamente que “as boas intenções do autor não ultrapassam o campo da palavra em si.” A crítica extrapola as questões musicais do disco e questiona também a parte gráfica do LP afirmando que o trabalho da capa é “confuso” o que dificulta a leitura da contra- capa. Além da escolha das cores, Pinto destaca que “a fotografia do compositor/interprete sem camisa e em cores com os braços levantados não resultou numa capa boa nem muito vendável.”

Por fim, a crítica de José aconselha:

Tomara que Raul Seixas venda mesmo seus 50 mil discos. E com o dinheiro que conseguir de direitos autorais, pare um pouco de estudar música, composição, arranjo e para ordenar as ideias, pois elas estão claras no seu trabalho de poeta, mas se perdem, se confundem e até passam a nada significar dentro do caótico contexto musical em que as coloca. Pois é muito

triste saber que um ídolo tenha ideias sadias, mas que elas cheguem tão deturpadas a seu público. Você não acha, Raul?³²²

A provocação do jornalista em relação a Raul aprender a produzir música mesclada com certo elogio as ideias do artista mostra que de fato os pensamentos de Seixas não eram o problema, mas sim, as inovações feitas por ele em termos musicais que trouxeram à música brasileira vários elementos da música internacional em uma fusão de estilos e ritmos que até então só tinha sido explorada pelos tropicalistas em fins dos anos 1960.

É interessante ressaltar que as críticas de Neumann ao disco de Raul Seixas caminham na mesma linha das críticas feitas por ele ao LP dos Secos & Molhados. Focando no que ele entende como amadorismo, pobreza dos arranjos, bem como na mistura de ritmos e estilos musicais, o crítico notavelmente fica incomodado com as inovações trazidas pelo rock, sem conseguir entender que isso faz parte da estética destes artistas. Ou seja, eram características que faziam parte do movimento inovador e ousado que o rock pretendia ser naquele contexto.

Apesar dos apontamentos negativos da crítica especializada, não há dúvidas de que o disco *Krig- Há Bandolo!* possui um teor crítico muito forte, em um misto de indignação social, questionamento político e sugestão de inovações culturais e/ou comportamentais o músico buscou sintetizar alguns dos problemas mais gritantes da sociedade brasileira no início da década de 1970. Alguns desses pontos elencados por Raul também se fizeram presentes em outros discos do compositor, como é o caso das canções do disco *Gita*, de 1974, onde o músico optou por uma abordagem um pouco mais mística.

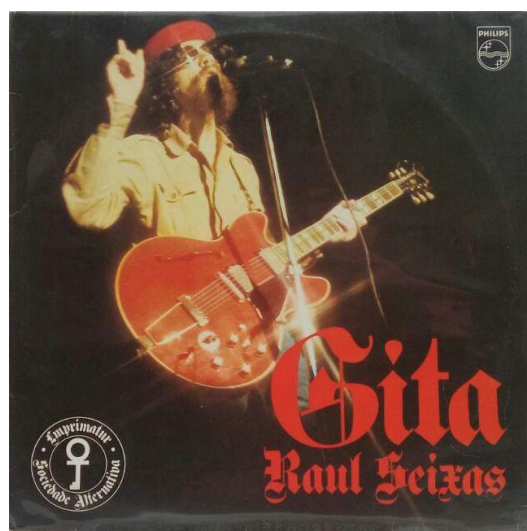
3.3 “Eu sou o moleque maravilhoso, num certo sentido o mais perigoso”: LP Gita, Raul Seixas entre crítica social e misticismo

O LP *Gita*, terceiro disco de Raul Seixas, gravado pela Phillips Records em 1974, é composto por doze canções sendo que sete delas foram escritas pelo músico em parceria com o escritor Paulo Coelho. Participaram da gravação do disco, segundo as informações contidas no LP, os músicos: Raul Seixas, Rick Ferreira, Tony Osanah, Luiz

322 PINTO, José Neumann. As boas intenções de Raul Seixas. **Folha de São Paulo**, 25 de julho de 1973. p. 44.

Claudio Ramos e Alexandre, nas guitarras elétricas. Paulo César Barros, Ivan Sérgio, Alez Malheiros, Sérgio Barozzo, Luizão Maia e Juan Roberto Copobianco na gravação do contrabaixo. Raul Seixas, Tony Osanah e Tony nos violões. Paulinho Braga, Mamão e Gustavo Schroeter na bateria. A produção ficou por conta de Marco Mazzola e os arranjos foram assinados pelo próprio Raul Seixas.

As polêmicas envolvendo o disco iam desde suas canções de cunho esotérico misturado com contestação social, até a produção de sua capa.



Capa disco *Gita* – Acervo pessoal

Na capa de *Gita*, Raul Seixas optou por utilizar uma imagem sua. Alguns elementos estéticos possibilitam associar a capa com fatores imagéticos que a relacionam com símbolos da esquerda. Há também na capa, o símbolo da Sociedade Alternativa, assim como no supracitado *Krig Há Bandolo!*. A utilização de retratos foi e ainda é o principal elemento imagético da maioria dos projetos de capas de disco, que em sua grande parte são produzidas da mesma forma, “fotografia ou ilustrações de cabeça e ombros às quais mais tarde são adicionados o título do disco e o nome do cantor, estabelecendo assim uma relação de adoração, culto ao objeto em questão.”³²³

Como é possível notar na imagem acima, Raul Seixas pousou para a foto vestido com uma camisa da cor marrom, com uma boina e guitarra vermelhas. O fato de Raul ter optado por esta indumentária na imagem da foto está associado à figura do guerrilheiro Che Guevara, símbolo da Revolução Cubana e da expansão do comunismo

323 RODRIGUES, Jorge Caê. Op.cit., p. 117.

em meados dos anos 1960. Guevara era uma espécie de ídolo dos jovens contrários aos ideais políticos da direita e havia sido morto em meados de 1967. Além da opção por peças características de um “guerrilheiro” de esquerda, Raul ousou ainda mais esbanjando da cor vermelha geralmente associada a grupos de esquerda.

Apesar da capa polêmica, o sucesso de vendas³²⁴ do LP garantiu-lhe um Disco de Ouro, o que mostrava que o público aprovou a abordagem esotérica e mística que Raul assumiu. Sobre a vendagem do disco, a imprensa geral dizia em 1977: “‘Gita’, o maior sucesso, atingiu a respeitável soma de 600 mil exemplares vendidos.”³²⁵

O álbum mostrou Raul Seixas dividido entre um misto de crítica social e misticismo, característica que passou a fazer parte das suas canções, a partir de sua presença em uma sociedade esotérica na linha ocultista do inglês Aleister Crowley. Esse disco é composto pelas canções: *Super Heróis*, *Medo da Chuva*, *As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*, *Água Viva*, *Moleque Maravilhoso*, *Sessão das 10*, *Trem das Sete*, *S.O.S.*, *Prelúdio*, *Loteria da Babilônia*, *Gita* e *Sociedade Alternativa*.

Sociedade Alternativa foi escrita por Raul em parceria com seu amigo Paulo Coelho. Continha em seu refrão as frases “Faze o que tu queres pois há de ser tudo da Lei” e “Viva a Sociedade Alternativa”, que pregavam a liberdade de fazer o que se quisesse, sem regras, sem leis, sem governo. Essa proposta de Raul Seixas não ficou só na canção. Ele fundou a comunidade Cidade das Estrelas, que visava reunir um grande número de pessoas das mais variadas profissões para viver à margem da sociedade capitalista. A insistência de Raul Seixas na tal Sociedade Alternativa lhe rendeu sua prisão pelo regime autoritário. A “ordem de prisão veio do I Exército, que queria os nomes das pessoas envolvidas com a Sociedade Alternativa. De acordo com os militares, a Sociedade era um movimento revolucionário contra o governo.”³²⁶ Nesse episódio, Raul Seixas foi brutalmente torturado física e psicologicamente e “convidado” a se retirar do país e passou então a ter a condição de exilado nos Estados Unidos ao lado de seu parceiro Paulo Coelho e de suas respectivas esposas, como mencionado no capítulo 1 da presente dissertação. Porém, o sucesso de *Gita* no Brasil, trouxe o músico de volta.

324 Sobre isso ver as discussões em: NETO, José Rada. Op. cit., p. 284.

325 LEITE, Paulo Moreira. Raul Seixas: “Não adianta ficar fora da máquina”. **Folha de São Paulo**. 22 de novembro de 1977. p. 08.

326 SOUZA, Isaac Soares de. **Dossiê Raul Seixas**. São Paulo: Universo dos Livros, 2011. p. 35.

Mesmo após sua prisão, Raul Seixas não se intimidou e continuou suas composições de cunho esotérico e ocultista. Foi nessa fase da trajetória musical do compositor e principalmente com *Gita*, que Raul Seixas alcançou o patamar de “mito”, sendo considerado um “guru espiritual”. Tal assertiva é corroborada pela memória do compositor que afirma: “Eu estava sendo um cristo, botando pra fora um Jesus que há em mim e que já me fez gostar de sofrer pelas pessoas, tentar mostrar caminhos, dar toques.”³²⁷

O artista dá vazão a esse posicionamento de “guru espiritual” com a criação de *Gita*, cujo “título, inspiração e composição estética da letra e da musicalidade fundamentaram-se no texto indiano *Baghavad Gita*, que significa ‘A Sublime Canção’. Escrito aproximadamente no ano 5000 a.C.”³²⁸ A obra musical coloca o “Eu divino” que existe em cada indivíduo como forma representativa de uma divindade maior. Essa ideia vai de encontro com alguns pensamentos místicos orientais. “É comum, [...] considerar-se que Deus habita o interior do Homem e não um céu distante, o que Crowley também enfatizou no Livro da Lei, ao dizer que “*Não existe Deus a não ser o Homem.*”³²⁹

Gita explora e chama atenção para a presença de Deus como um todo dentro de cada um. Além de trazer questões relativas à dualidade entre bem e mal ou certo e errado. Seguindo a ideia de pensar a canção enquanto uma adaptação dos diálogos entre deuses e seres fantásticos da mitologia hindu, presentes em *Baghavad Gita*, Luis Alberto de Lima Boscato afirma que a narrativa textual da canção se baseou na resposta de Krishna a Arjuna, quando este lhe pergunta: “quem és tu?”³³⁰. Respondendo essa pergunta de forma adaptada Raul Seixas e Paulo Coelho criaram a poesia de *Gita*:

Eu que já andei pelos quatro cantos do mundo procurando/Foi justamente num sonho que Ele me falou/Às vezes você me pergunta/Por que é que eu sou tão calado/Não falo de amor quase nada/Nem fico sorrindo ao teu lado/Você pensa em mim toda hora/Me come, me cospe, me deixa/Talvez você não entenda/Mas hoje eu vou lhe mostrar/Eu sou a luz das estrelas/Eu sou a cor do luar/Eu sou as coisas da vida/Eu sou o medo de amar/Eu sou o medo do fraco/A força da imaginação/O blefe do jogador/Eu sou, eu fui, eu vou/Gita! Gita! Gita!/Eu sou o seu sacrifício/A placa de contra-mão/O sangue no olhar do vampiro/E as juras de maldição/Eu sou a vela que acende/Eu sou a luz que se apaga/Eu sou a beira do abismo/Eu sou o tudo e o nada/Por que você me pergunta?/Perguntas não vão lhe mostrar/Que eu sou feito da terra/Do fogo, da água e do ar/Você me tem todo dia/Mas não sabe se é bom

327 SEIXAS, Raul. Op. cit., p.47.

328 BOSCATO. Op. cit., p. 191.

329 Ibidem. p.194.

330 Idem.

ou ruim/Mas saiba que eu estou em você/Mas você não está em mim/Das telhas, eu sou o telhado/A pesca do pescador/A letra A tem meu nome/Dos sonhos, eu sou o amor/Eu sou a dona de casa/Nos pegue pague do mundo/Eu sou a mão do carrasco/Sou raso, largo, profundo/Gita! Gita! Gita!/Eu sou a mosca da sopa/E o dente do tubarão/Eu sou os olhos do cego/E a cegueira da visão/Eu!Mas eu sou o amargo da língua/A mãe, o pai e o avô/O filho que ainda não veio/O início, o fim e o meio/Eu sou o início/ O fim e o meio

Em seu diário pessoal datado de 1974, Raul Seixas escreve um texto em que explica o significado de *Gita* na óptica dele:

Gita, apenas significa ‘canto’. Pra mim é um canto diferente, longe do convencionalismo das músicas e próximo ao soar de uma trombeta que acorda cada indivíduo para o que tem dentro de si sem que saiba. [...] Gita é o canto mais antigo da humanidade, e que vem hoje nos anos 70 despertar de um estado de sonambulismo e que todos nós nos encontramos, como uma verdadeira dádiva, ou seja, a volta para o grande poder que existe dentro de cada homem. [...] Mas a civilização, através dos séculos, não respeitou a integridade do homem, criando leis absolutas e tentando impor uma vontade comum a todos. [...] Que Gita ecoe no coração dos homens e os faça levantar novamente a cabeça.³³¹

É curioso notar o caráter libertador que Raul atribui a *Gita*. Para ele, os elementos destacados no texto hindu e transpassados para seu disco, permitem a reflexão individual acerca do poder e das vontades pessoais. Essa ideia em plena ditadura pode ser entendida como algo extremamente subversivo e perigoso, já que naquele contexto, as liberdades individuais e coletivas estavam restritas. Extrapolando os temas políticos, Raul Seixas destaca a “dádiva” presente nas linhas de *Gita* e a sua potencial força frente às imposições políticas e ou sociais.

A composição musical da canção possui elementos que ultrapassam os recursos instrumentais utilizados geralmente pelas bandas de rock. A música se inicia com o anúncio de que se trata de uma revelação ocorrida em um sonho. Junto a frase, começam os instrumentos musicais, que nesse caso são: teclados, contrabaixo, violão acústico de 12 cordas e guitarra, em paralelo com os sons de um sino, passando a ideia de “início de um culto” ou de uma fala religiosa. A bateria marca o ritmo musical que na sequência se completa com elementos orquestrais, a partir da utilização de instrumentos de sopro e também de um violino, fato que demonstra que a canção tem um arranjo orquestral. Quando o solista dá uma pausa nos versos da canção, há vezes em coro que entoam: *Gita! Gita! Gita!*. A música não possui refrão e não há repetições de frases. A composição vocal da canção é realizada de forma bastante natural. Em algumas frases Raul Seixas entoa sua voz de forma mais enfática, ou seja, o volume de

331 SEIXAS, Raul. Faze o que tu queres, há de ser tudo da lei. In: O Baú do Raul. Op. cit., pp.114-115.

sua voz aumenta. Mas de forma geral, seu cantar é tão “orgânico quanto a fala, [...] é realizado sem esforço.”³³²

A junção de todos esses elementos musicais presentes em *Gita* tornaram-na uma das mais conhecidas e emblemáticas canções de Raul Seixas. O sucesso comercial de *Gita* foi gigantesco, e rendeu ao músico a gravação de um número musical para o Fantástico, programa que vai ao ar aos domingos pela Rede Globo de televisão.³³³ Este número musical foi considerado o primeiro videoclipe colorido da televisão brasileira. Foi produzido e dirigido por Cyro Del Neto, cenógrafo brasileiro que durante os anos 1970 trabalhava como diretor de arte para a Rede Globo.

Em depoimento para o jornalista Mario de Almeida, Cyro explicou como se deu a criação do videoclipe em parceria com Raul Seixas:

Durante um mês trabalhei desenhando e montando as artes para GITA [...] Coletei e adaptei para a gravação imagens de diversas épocas da história da pintura, surrealistas e/ou fantásticas, como as de Pieter Breughel, Hyeronimus Bosch, Max Ernst, Odilon Redon, Salvador Dali. E as montei fazendo diversas intervenções. Estas imagens eram o background gravado através da chroma-key, a chave que, inibindo um painel azul atrás do Raul, permitia que eu fundisse a imagem de uma outra câmera. [...] Faz agora 30 anos. O GITA com Raul Seixas foi o primeiro videoclipe da televisão brasileira. [...].³³⁴

A fala de Neto é interessante no sentido que permite conhecer mesmo que minimamente o processo de criação artística do audiovisual. Ficam evidenciados os desafios relativos à produção do número musical. Além disso, Cyro sugere que foi dele a escolha por mesclar uma letra musical mística entre a atuação performática expressiva de Raul com imagens de obras de arte de diversos artistas e movimentos. Estes recursos de edição não podem ser considerados como meros artifícios de valor decorativo, pois os imbricamentos de “imagens umas nas outras, as inserções de textos escritos sobre as imagens, os efeitos de edição ou de *collage*, os jogos das metáforas e das metonímias, [...] constituem, antes, os elementos de articulação do vídeo enquanto um sistema de expressão.”³³⁵

Rico em cores, figurinos e performances o videoclipe *Gita* é uma mistura de teatralidade, misticismo, psicodelia, e referências a obras de arte. O videoclipe tem

332 MACHADO, Regina. **A voz na canção popular brasileira**: um estudo sobre a vanguarda paulista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.p.24.

333 O tempo de Raul Seixas. In: SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003.p.64.

334 Depoimento de Cyro Del Nero para Mario de Almeida. Disponível em <<http://coletiva.net/columas/2005/01/o-anjo-raul/>> Acesso em 18-11-2016.

335 MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.p.30.

como um de seus elementos centrais o foco na interpretação do protagonista e narrador da história. Em uma combinação de encenação, enunciado e personalidade, Raul Seixas abusa de expressões e movimentos corporais e por isso pode ser considerado como um músico altamente performático. Ele “faz de seus gestos o foco de sua atenção e, pode representar conscientemente - como qualquer ator de teatro- uma determinada situação cotidiana, um tipo social, um processo de trabalho, um momento histórico”³³⁶, entre outros.

No videoclipe, Raul Seixas personagem central da narrativa audiovisual como um interlocutor fica em evidência no enquadramento, atuando com as imagens e interagindo com as câmeras. Utilizando de recursos performáticos, Raul gesticula muito, faz movimentos de braços e pernas, aponta o dedo, conversa com o telespectador. A partir daí o “espectador identifica-se com a situação imaginária, como se ele próprio se enleasse na imagem.”³³⁷ Os gestos de Raul combinados com a mensagem da canção alertam, como se ele quisesse realmente chamar atenção do espectador enfatizando com movimentos as ideias contidas na letra musical. Nessa direção, é possível que o seu público compreenda o “significado dos gestos e dos movimentos (muitas vezes improvisados e espontâneos), mais do que as linguagens textuais e imagéticas”³³⁸ do audiovisual.

Existem muitas inconstâncias e modificações durante a passagem de uma sequência para outra. Isso acontece na atuação performática da personagem e no figurino que, inclusive é bastante vasto. A indumentária de Raul muda por cinco vezes ao longo do clipe. Portanto, pode-se afirmar que este é um videoclipe em que “tudo muda na passagem de um plano para outro: a indumentária dos intérpretes, o lugar onde se ambienta a canção, a luz que banha a cena, o suporte material”³³⁹. Isto porque, na composição do videoclipe *Gita* os produtores lançaram mão da técnica *chromakey* para a composição do background e sobreposição imagética do videoclipe, nesse caso a troca de imagens se dá conforme o ritmo musical, ou seja, obedece a um padrão de modificação.

336 LUNARDI, Rafaela. Op. cit., p. 21.

337 BELTING, HANS. Meio, imagem, corpo. In: Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.p.101.

338 LUNARDI, Rafaela. **Em busca do falso brilhante**: performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976). Dissertação (Mestrado em História) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.p.21.

339 MACHADO, Arlindo. Reinvenção do videoclipe. In: MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.p.180.

As imagens em questão são obras de arte (em sua maioria aquarelas e xilogravuras) de artistas como Salvador Dali, Hieronymus Bosch e Albrecht Dürer, por exemplo.³⁴⁰ Essas imagens não têm a função meramente ilustrativa. Em alguns casos Raul Seixas interage com as obras de arte expostas, isto porque o artista como personagem central do clipe exerce uma função teatralizada conforme é o caso aos 1:25'' do videoclipe:



Videoclipe *Gita*- Raul Seixas (1974)

Neste caso, o artista participa ativamente da cena como se ele fosse uma extensão da obra de arte dando ao espectador uma sensação de continuidade. Mas para além das imagens ao fundo e de sua participação nas cenas outro fator importante para a sensação de completude no vídeo é a paleta de cores que em *Gita* é voltada para o azul, branco, amarelo, marrom e laranja. Outro fator que merece destaque é a recorrente utilização de *zoom in* e *zoom out* no clipe, ou seja, a técnica de distanciamento e aproximação da câmera da personagem principal para enfatizar alguma expressão. Essa ação geralmente está associada a *performance* cênico- musical do cantor, conforme pode ser verificado nas imagens abaixo:

340 A título de exemplo podemos citar as obras: *Visões do Apocalipse* – Dürer, 1498 ; *Construção Mole Com Feijões Cozidos: Presságio de Guerra Civil*, de 1936- Salvador Dali; *A Estação de Perpignan*, Salvador Dali de 1965; *O Jardim das Delícias*, 1470 - Bosh, entre outros.



Videoclipe *Gita*- Raul Seixas (1974)

Nesse exemplo retirado do último minuto do vídeo, além dos jogos de câmera utilizados na produção do videoclipe (zoom in e zoom out), fica mais uma vez evidenciado a expressão corporal e facial de Raul (close ou primeiríssimo plano). Os braços abertos sugerem que a personagem está aberta ao que está sendo dito e proposto pela narrativa textual da canção. Raul Seixas demonstra seu envolvimento de maneira completa. O êxtase é visível e o clímax da música se dá justamente em seu final, como se o artista quisesse enfatizar o que foi dito anteriormente. Nos segundos finais do videoclipe (4:10”), os movimentos da cabeça do cantor vão de encontro com o que ele está cantando no verso “eu sou o início, o fim e o meio”. Pode-se perceber portanto, que os produtores tiveram o cuidado de realizar a montagem das imagens em diálogo direto com a mensagem que a música quer passar e para isso, é notável a utilização do recurso de câmera chamado no campo audiovisual de “chicote” e “traveling e/ou Dolly”³⁴¹, recursos também utilizados na produção do videoclipe de *Sociedade Alternativa*.

Outra parceria de Raul Seixas e Paulo Coelho foi a canção *Sociedade Alternativa*, que ficou conhecida como uma espécie de hino contracultural. O teor da letra é o seguinte:

Viva! Viva!/Viva A Sociedade Alternativa/(Viva! Viva!)/Viva! Viva!/Viva A Sociedade Alternativa/(Viva O Novo Aeon!)/Viva! Viva!/Viva A Sociedade Alternativa/(Viva! Viva! Viva!)/Viva! Viva!/Viva A Sociedade Alternativa.../Se eu quero e você quer/Tomar banho de chapéu/Ou esperar Papai Noel/Ou discutir Carlos Gardel/Então vá!/Faz o que tu queres/Pois é tudo/Da Lei! Da Lei!/Viva! Viva!/Viva A Sociedade Alternativa.../"Faz o que tu queres/Há de ser tudo da Lei"/Viva! Viva!/Viva A Sociedade Alternativa [...] "O número 666/Chama-se Aleister Crowley"/Viva! Viva!/Viva! A Sociedade Alternativa/"Faz o que tu queres/Há de ser tudo da lei"/Viva! Viva!/Viva! A Sociedade Alternativa/"A Lei de Thelema".

341 Técnica no audiovisual referente ao deslocamento das câmeras, para frente para trás ou para os lados.

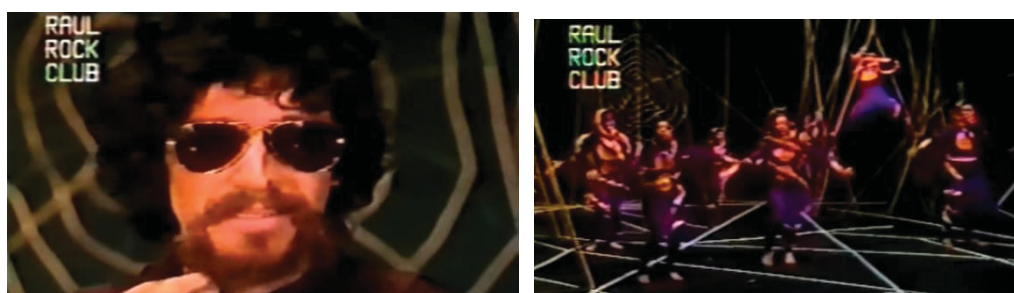
A música começa com o solista e um coro que repetem diversas vezes o refrão: “*Viva! Viva! Viva a sociedade alternativa.*” Em conjunto com as vozes, tocam guitarra, contrabaixo e teclado. A bateria recebe um grande destaque, e ocupa os espaços deixados vazios pelas pausas das vozes e dos instrumentos da banda. As vozes que entoam esse refrão parecem simular um coro de multidão ou uma passeata. A emissão vocal do coro sugere quase gritos, e a voz de Raul Seixas explora esse tipo de efeito. Quando terminam as repetições do coro começa uma estrofe em que Raul Seixas canta enunciados do que seria a “sociedade alternativa”. Basicamente fazer o que se quer, embora ele não sugira nada particularmente subversivo: “Tomar banho de chapéu”, “esperar Papai Noel”, “discutir Carlos Gardel”, apelando mais para o *nonsense* e a mistura de símbolos díspares, como já faziam os tropicalistas em suas canções. Cada uma das frases cantadas tem a mesma linha melódica, sustentada por uma levada de baixo, bateria e teclado, enquanto a guitarra faz um solo ao fundo, em contraponto. Até que o fluxo da canção é interrompido junto com a sílaba “então vá!” E neste momento o arranjo começa a introduzir elementos novos e surpreendentes. Junto com a frase “faça o que tu queres”, aparecem violinos e um xilofone, nos informando pela primeira vez que a canção tem um arranjo orquestral. Com a volta do refrão, além do volume das vozes ter aumentado, o arranjo passa a contar com um naipe de violinos tocando quase em primeiro plano, preenchendo os espaços da voz junto com a bateria.

A narrativa textual caminha em uma mistura de contestação social e misticismo, isto porque, o músico possuía relações estreitas com a espiritualidade oriental e ocidental, uma das marcas da juventude contracultural da época, que possuía “uma inclinação sem precedentes para o oculto, para a magia, e para o ritual exótico que tornou parte integrante da contracultura”³⁴². A presença da espiritualidade pode ser constatada a partir do próprio nome do álbum “*Gita*”, em referência ao livro sagrado hindu “*Bhagavad-Gita*” e às constantes referências à “lei de Thelema” ou a figura do ocultista Aleister Crowley. Raul Seixas em *Sociedade Alternativa*, destaca a importância de “faz o que tu queres”, afirmação que pode estar relacionada às mudanças sociais e comportamentais empreendidas nos anos 1960 e 1970 através de movimentos como a contracultura, por exemplo, e, ao mesmo tempo, ao aclamar uma “Sociedade Alternativa” pode-se perceber certa crítica ao modo como o país estava sendo

342 ROSZAK, Theodore. Op. cit., p.132.

direcionado em termos políticos a partir de um regime autoritário que buscava reprimir quaisquer formas de manifestações que eram contrárias ao governo.

Em relação ao videoclipe da canção *Sociedade Alternativa* podemos afirmar que se trata de um material audiovisual com características bastante diferentes se comparado ao clipe de *Gita*. Isto porque em termos de recursos estéticos os produtores optaram por não utilizar o método de sobreposição de imagens com *chromakey*. Durante todo o vídeo o background que permanece em preto. O clipe se inicia com Raul Seixas em primeiro plano acariciando sua barba e proferindo a seguinte frase: “a sociedade alternativa sempre esteve dentro de você”.



Videoclipe Sociedade Alternativa- Raul Seixas (1974)

Para o fundo do clipe, os produtores optaram pela criação de uma grande teia. Essa imagem refletida junto com a narrativa textual da canção, dá margem a interpretação de que a teia representa a sociedade da época, onde todos se encontravam presos e necessitando de libertação. A teia se estende até o chão em listras brancas, dando a sensação de continuidade. Interessante enfatizar a teatralidade presente no videoclipe. Nas cenas é possível notar cerca de doze dançarinos distribuídos pela extensão da teia, realizando movimentos muito semelhantes. Enquanto que Raul, no centro da teia, como protagonista da cena e possivelmente uma figura de liderança, retrata os ideias de renovação.

O figurino do audiovisual possui uma paleta de cores voltada para o roxo e amarelo que se destaca ao contrastar com o fundo preto, fato que pode causar uma sensação de estranhamento mas também de descontração em relação aos personagens. Tal efeito causa uma impressão de destaque para os sujeitos presentes na cena, como se Raul quisesse enfatizar que as mudanças necessárias tanto em termos pessoais quanto em termos sociais devem partir de dentro das pessoas, que são elas as responsáveis diretas pelas transformações necessárias para a vida em sociedade. A indumentária de

Raul, por sua vez se destaca ao ser diferente dos demais integrantes do videoclipe, o artista aparece de preto usando óculos escuros.

Em relação ao jogo de câmeras, quando há a participação de todas as personagens na cena o plano mostrado é o plano geral e um plano de conjunto, já que mostra onde o ambiente acontece, e os personagens em grupo interagindo. Quando Raul canta sozinho, a partir do trecho “se eu quero, e você quer”, o plano transforma-se em primeiro plano, mostrando um único personagem em cena, a partir de um quadro mais fechado enfatizando apenas a parte de cima do corpo do artista.

Raul utiliza uma *performance* altamente teatralizada nesse videoclipe, suas expressões corporais e faciais enfatizam cada aspecto da narrativa textual da canção, seus ideais políticos e sociais. A “interpretação tem um sentido ligado à atividade profissional, que consiste em vivenciar um papel, tocar uma obra musical e requer competências teatrais, musicais e comportamentais.”³⁴³ Papel que Raul Seixas como um bom jovem roqueiro desempenha muito bem, visto sua personalidade artística agressiva, seus ideais político e ideológicos e o grande domínio das técnicas de sua profissão.

Em consonância com os ideais contraculturais há ainda a décima faixa do disco, a canção *Prelúdio*, com uma narrativa textual extremamente pequena que diz: “Sonho que se sonha só/É só um sonho que se sonha só/Mas sonho que se sonha junto é/realidade”.

A música se inicia ao som do piano em notas agudas. Após a introdução, a voz de Raul Seixas acompanha o timbre agudo do piano na primeira repetição da frase musical. Na segunda repetição da letra, a conotação dos vocais muda de maneira que Raul Seixas coloca sua voz de forma mais enfática, isto porque há mais instrumentos tocando, e muda a mixagem. Aparentemente Raul Seixas procura cantar um pouco mais longe do microfone e também sua voz fica mais encoberta pelo instrumental, cantando mais forte e firme. A única mudança de tom que acontece no arranjo é para cima, ou seja, para o registro mais agudo. Junto a voz se inicia o arranjo orquestral da canção a partir da utilização de violinos. Além disso, nas duas últimas repetições da letra, o som do piano fica mais grave acompanhando as expressões vocais de Raul Seixas.

A narrativa textual sugere a força da união em relação a um objetivo comum. O teor da letra musical pode estar relacionado com as mudanças comportamentais construídas pelos jovens em meados dos anos 1960 e que ainda tinham certa força nos

343 MARCADET, Christian. Apud LUNARDI, Rafaela. Op. cit., p.21.

anos 1970, a partir da disseminação das ideias de liberdade individual e coletiva. Além disso, o Brasil passava pelos anos de chumbo e o país sofria com a forte repressão feita pelo Estado militar. Raul Seixas como o questionador político que era, pode ter transpassado em *Prelúdio*, a importância da união para se chegar a um determinado objetivo, que neste caso era uma sociedade mais livre.

A penúltima faixa do disco, *Loteria da Babilônia*, também de coautoria de Raul Seixas e Paulo Coelho, é a única gravação ao vivo ³⁴⁴ no disco *Gita*. A letra da canção diz o seguinte:

Vai! Vai! Vai!/E grita ao mundo/Que você está certo/Você aprendeu tudo/Enquanto estava mudo/Agora é necessário/Gritar e cantar Rock/E demonstrar o teorema da vida/E os macetes do xadrez/Do xadrez!.../Você tem as respostas/Das perguntas/Resolveu as equações/Que não sabia/E já não tem mais nada/O que fazer a não ser/Verdades e verdades/Mais verdades e verdades/Para me dizer/A declarar!.../Tudo o que tinha/Que ser chorado/Já foi chorado/Você já cumpriu/Os doze trabalhos/Reescreveu livros/Dos séculos passados/Assinou duplicatas/Inventou baralhos.../Passeou de dia/E dormiu de noite/Consertou vitrolas/Para ouvir música/Sabe trechos da Bíblia de cor/Sabe receitas mágicas de amor.../Conhece em Marte/Um amigo antigo lavrador/Que te ensinou a ter/Do bom e do melhor/Do melhor!.../Mas o que você/Não sabe por inteiro/É como ganhar dinheiro/Mas isso é fácil/E você não vai parar/Você não tem perguntas/Prá fazer/Porque só tem verdades/Prá dizer/A declarar!...

A narrativa textual começa com a temática do rock, como algo libertador e disseminador de ideias e como o objetivo de “demonstrar o teorema da vida”. O lado místico da canção, ligado a vida de Crowley, se dá quando o músico menciona os trechos relacionados aos “macetes do xadrez”, a Bíblia, e as “receitas mágicas de amor”. Isso porque Crowley “aos quatro anos era capaz de ler a bíblia em voz alta. Aos seis já era capaz de derrotar qualquer um no xadrez.[...] e, se utilizava da magia sexual para realizar seus rituais.”³⁴⁵ Portanto, acreditamos que Seixas optou por mesclar tais elementos ao rock que era também um importante difusor de ideias naquele período..

Os elementos musicais por sua vez, são compostos de bateria, guitarra, instrumentos de sopro, contrabaixo, teclados e vocais. Os instrumentos de sopro dão um tom *soul music* à canção. A melodia musical possui a mesma levada da narrativa textual que se encaixa perfeitamente junto aos sons instrumentais. A voz é posta na canção de uma forma bastante característica do rock, com o volume bem alto, onde as

344 Cf. Informações do site discos do Brasil dão conta de que a canção foi gravada “ao vivo no Palácio de Convenções do Anhembi, em São Paulo (SP), durante a Phono 73, evento que reuniu em três dias de shows o elenco da gravadora Philips.” Disponível em: <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI04874> Acesso em: 20/07/2017.

345 ALVES, Luciane. Op. cit., pp.31-36.

palavras se destacam sobre os sons. Como a canção foi gravada ao vivo, ao final de um solo de bateria e alguma microfonia, Raul destaca: “Está lançado aqui a semente, a semente de uma novidade da qual vocês todos são testemunha, a sociedade alternativa está nascendo aqui, pra vocês.”

Fica evidente a intenção de Raul de disseminação dos ideais da Sociedade Alternativa, através da opção em inserir no disco uma canção gravada ao vivo na qual Raul faz um manifesto expondo suas ideias relacionadas às liberdades individuais e a proposta de uma nova forma de sociedade. Portanto, mais uma vez no disco, o músico optou por mesclar suas heranças místicas com a crítica à crônica social, enxergando no rock uma forma de disseminação de ideias e novidades.

A canção *S.O.S*, nona faixa do LP, possui uma levada que lembra o *country*. Temos primeiro os acordes de guitarra e acompanham a bateria e violões. É possível ouvir uma tosse, o que sugere que não foram feitos cortes na edição final desta faixa. Acreditamos que seja algo proposital, que objetiva a descontração ou até mesmo a ironia. Ao iniciar a canção com uma fala de Seixas no estúdio acompanhado de uma tosse, é possível imaginar que a música começou a ser gravada antes de o artista estar pronto. A voz entra de forma debochada, característica típica de Raul. Junto aos vocais, é utilizada uma guitarra havaiana no fundo da canção, que sugere um clima de tranquilidade, como se os acordes de guitarra quisessem reforçar as afirmações da narrativa musical. Isto se dá durante toda a canção, o tom irônico perpassa toda a música chegando até seus últimos segundos onde há um último solo de guitarra que é acompanhado por uma voz que o imita.

A letra fala sobre a rotina da população, a função da imprensa e a necessidade de mudanças:

Hoje é domingo/Missa e praia/Céu de anil/Tem sangue no jornal/Bandeiras na Avenida Zil/Lá por detrás da triste/Linda zona sul/Vai tudo muito bem/Formigas que trafegam Sem porque/E da janela/Desses quartos de pensão/Eu como vetor/Tranquilo eu tento/Uma transmutação/Oh! Oh! Seu moço!/Do Disco Voador/Me leve com você/Pra onde você for/Oh! Oh! Seu moço!/Mas não me deixe aqui/Enquanto eu sei que tem/Tanta estrela por aí/Andei rezando para/Totens e Jesus/Jamais olhei pro céu/Meu Disco Voador além/Já fui macaco/Em domingos glaciais/Atlantas colossais/Que eu não soube Como utilizar/E nas mensagens/Que nos chegam sem parar/Ninguém, ninguém pode notar/Estão muito ocupados/Pra pensar

Nesta canção foi questionado o dia a dia da população, que em muitos casos está tão mergulhada na sua rotina, que não para e reflete sobre sua realidade. No início, a narrativa fala sobre um dia de domingo cujas características são a missa, a praia e o

sangue no jornal. A crítica nesta parte está relacionada ao fato das pessoas estarem acomodadas com suas rotinas e acostumadas a seguir certos padrões sociais impostos, como ir à missa aos domingos. Esse trecho também pode servir como crítica à religiosidade ocidental e as formas de dominação social contida em pequenos detalhes como frequentar a igreja.

A utilidade da imprensa também é questionada quando Raul canta sobre a presença do “sangue no jornal”, criticando as abordagens desse segmento. A música sugere uma espécie de normalidade em relação à violência presente nos periódicos. Na sequência aparece uma crítica ao trabalho alienante e ao capitalismo, utilizando as formigas como metáfora. Raul critica a falta de entendimento sobre as realidades pessoais, como se as pessoas passassem suas vidas trabalhando somente pelo dinheiro, sem um motivo maior, sem questionamentos. Logo em seguida o músico se coloca como um “vetor” que tenta a “transmutação”, ou seja, a função de Raul enquanto músico, é transmitir ideias que podem influenciar mudanças em potencial. Incomodado com o Brasil, Raul Seixas pede ajuda no refrão. Repetido por duas vezes com uma entonação mais enfática, ao “moço do disco voador”, ele sugere que estava cansando da realidade social do país e da falta de criticidade do povo brasileiro, fato que faz com que o artista queira sair de onde está em busca de um lugar melhor. O que também se confirma a partir do título da canção, que leva o pedido internacional de socorro S.O.S.

Seguindo a crítica à crônica social brasileira, Raul Seixas em parceria com Paulo Coelho escreveu a canção *Super Heróis*, primeira faixa do disco:

Hoje é segunda-feira e decretamos feriado/Chamei Dom Paulo Coelho e saímos lado e lado/Lá na esquina da Augusta quando cruza com a Ouvidor/Não é que eu vi o Sílvio Santos/Não é que eu vi o Sílvio Santos/Sorrindo aquele riso franco e puro/Para um filme de terror/Como é que eu posso ler/Se eu não consigo concentrar minha atenção/Se o que me preocupa no banheiro ou no trabalho/É a seleção/(Vê se tem Kung Fu aí em outra estação)/Já na outra esquina/Dei três vivas ao rei Faíçal/O povo confundiu pensando que era o carnaval/Então eu disse a Dom Paulete: eu conheço aquele ali/Não é possível, dom Raulzito/Não é possível, dom Raulzito/Quem que no Brasil não reconhece o grande trunfo do xadrez/Saí pela tangente disfarçando uma possível estupidez/Corri para um cantinho pra dali sacar o lance de mansinho/(Adivinha quem era? Mequinho!)/Lá em Nova York todo mundo é feliz/Vi o Marlon dançando o último tango de Paris/Pedi cerveja e convenci ao garçom do botequim/A não pagar o tal do casco/Ele aceitou, pois sou um astro!/E duma cobertura no Leblon/Quelê acena dando aquela/Enquanto o povo embaixo grita/É o Rei Quelê despenca da janela/É quando, a 120, o Fittipaldi passa e quem ele atropela/(Meu Deus! Mequinho no chão, mais três velas)/Vamos dar viva aos grandes heróis/Vamos em frente, bravos cowboys/Avante! Avante! Super-Heróis/Ai-oh Silver!/Shazan

Os elementos musicais da canção se iniciam com acordes distorcidos de guitarra acompanhados de sons de piano. A melodia lembra o blues norte americano, sobretudo quando acontece as entradas dos metais. A entrada dos vocais se dá de forma debochada, fato que acompanha o conteúdo da narrativa textual. A composição traz uma mistura dos principais personagens da cena pública brasileira, numa época em que o país estava assumindo protagonismo em coisas tão díspares como xadrez, automobilismo e futebol.

O músico traz à tona diversos nomes de personalidades ligadas ao esporte e à televisão e satiriza essas pessoas, os considerados heróis brasileiros da década de 1970. Isso dá margem a interpretação de que para ele, as pessoas dão extrema importância às personalidades e esse fato contribui para a alienação do cotidiano. Raul e Paulo Coelho abordam sobre o eficiente controle que tais elementos de distração exercem nas pessoas, que se entretêm com esportes e a vida das personalidades, ao invés de pensar em questões mais urgentes para a sociedade. A crítica deles faz lembrar a lógica do pão e circo utilizado por governantes romanos para desviar a atenção do povo dos problemas sociais e políticos.

Já a canção *Moleque Maravilhoso*, quinta faixa do disco, possui uma levada que remonta às canções de Jazz, ao estilo de Frank Sinatra na década de 1950. Se inicia com bateria, vocais e piano. Seguido por instrumentos de sopro que preenchem a introdução da canção, dando a ela um tom dramático que segue por toda a melodia musical. Sua narrativa textual é bastante representativa. Raul Seixas apresenta um tom extremamente anarquista e rebelde:

Eu nunca cometo pequenos erros/Enquanto eu posso causar terremoto/E das tempestades já não tenho medo/Acordo mais cedo/Eu nunca me animo de ir ao trabalho/Eu sou o coringa de todo baralho/Sou carta marcada em jogo roubado/A morte ao meu lado/Eu sou o moleque maravilhoso/Num certo sentido o mais perigoso/Moleque da rua, moleque do mundo, moleque do espaço/Quebrando vidraças do velho Ricardo/Nesta vizinhança sou filho bastardo/Com o meu bodeque sempre no pescoço/Eu exijo meu, eu exijo meu, eu exijo meu osso/eu exijo meu osso/eu sou o moleque maravilhoso

A letra da música caminha em direção a rebeldia jovem. O eu lírico da canção se afirma enquanto um moleque maravilhoso, que aparentemente fica satisfeito por causar polêmicas. O tom de rebeldia na canção se dá através de alguns elementos. São eles: o desânimo em relação ao trabalho, característica crítica amplamente utilizada nas canções por Raul Seixas, como mencionado anteriormente. A presença do badoque ou estilingue, que é utilizado por ele para “quebrar as vidraças” em uma atitude tipicamente

rebelde. A afirmação sobre a morte estar ao lado do eu lírico, o que demonstra a ausência do medo e uma segurança em relação às ações da personagem.

A ousadia de Raul Seixas também caminha, em nossa opinião, na direção de um alerta ao governo militar. Ao afirmar ser um “moleque maravilhoso num certo sentido o mais perigoso”, acreditamos que Raul Seixas estivesse se referindo a si mesmo enquanto músico formador de opinião e insatisfeito com seu contexto. A ironia irreverente de Raul. Poderia ser um alerta à forma como ele era visto pela população e por consequência pelo regime militar, como um roqueiro que talvez não merecesse muita atenção devido sua falta de ligação com projetos políticos mais amplos. E Raul com seu tom debochado alerta que pode ser o mais perigoso de todos os artistas questionadores da política nacional. Tal assertiva vai de encontro com nosso argumento de pesquisa que está relacionado justamente a isso, o descrédito em relação às contestações sociais e políticas do rock, tanto por parte das pessoas quanto por parte do governo.

Ainda em uma mistura de espiritualidade com questionamentos políticos, existe a música *Água Viva*. Com uma melodia calma, se inicia com um arranjo orquestral a partir da utilização de violinos que se encontram com a voz de Raul Seixas. Esta é colocada de forma calma, o que sugere tristeza por parte da personagem que conta a história presente na narrativa textual. A letra trata de uma fonte, “bela”, “estranha”, “que desce pela montanha” e pode ser relacionada com um posicionamento mais místico/religioso engendrado por Raul Seixas, sobretudo porque a letra possui ligações com o poema *Aquela Eterna Fonte*, do sacerdote e frade Carmelita São João da Cruz. Entretanto, a conotação religiosa na adaptação de Raul Seixas e Paulo Coelho, perde um pouco a força. A letra caminha mais em direção à espiritualidade mesclada com referências constantes ao contexto noturno em que a canção se passa:

Eu conheço bem a fonte/Que desce daquele monte/Ainda que seja de
noite/Nessa fonte tá escondida/O segredo dessa vida/Ainda que seja de
noite/"Êta" fonte mais estranha/Que desce pela montanha/Ainda que seja de
noite/Sei que não podia ser mais bela/Que os céus e a terra bebem dela/Ainda
que seja de noite/Sei que são caudalosas as correntes/Que regam céus,
infernos, regam gentes/Ainda que seja de noite/Aqui se está chamando as
criaturas/Que desta água se fartam mesmo às escuras/Ainda que seja de
noite/Ainda que seja de noite.../Eu conheço bem a fonte/Que desce daquele
monte/Ainda que seja de noite/Porque ainda é de noite/No dia claro dessa
noite!/Porque ainda é de noite/No dia claro dessa noite!

Portanto, apesar do tema da canção retratar aspectos do místico e do religioso, a insistência em destacar por doze vezes o período noturno no qual a letra é narrada pode

sugerir também uma referência velada ao período ditatorial em que o artista vivia naquele momento. Essa interpretação fica reforçada pela entoação mais vigorosa no final da canção, na frase “ainda que seja de noite”, onde o arranjo assume certas características um pouco próximas de músicas de protesto como as de Geraldo Vandré. Ou seja, o tom religioso/místico pode ser um disfarce para que a crítica que não seja percebida pela censura. Por isso, acreditamos que há em *Água Viva* uma mistura de espiritualismo e contestação de forma sutil, porém presente.

Já a canção *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*, uma música que contempla alguns elementos da música regional brasileira tal qual o baião, possui uma letra em que Seixas faz uma ampla crítica ao sistema político brasileiro e à Música Popular Brasileira, demonstrando assim os embates existentes no meio cultural do Brasil nos anos 1970. A tônica da letra é a seguinte:

Tá rebocado meu compadre/Como os donos do mundo piraram/Eles já são carrascos e vítimas/Do próprio mecanismo que criaram/O monstro SIST é retado/E tá doido pra transar comigo/E sempre que você dorme de touca/Ele fatura em cima do inimigo/A arapuca está armada/E não adianta de fora protestar/Quando se quer entrar/Num buraco de rato/De rato você tem que transar/Buliram muito com o planeta/E o planeta como um cachorro eu vejo/Se ele já não aguenta mais as pulgas/Se livra delas num sacolejo/Hoje a gente já nem sabe/De que lado estão certos cabeludos/Tipo estereotipado/Se é da direita ou dá traseira/Não se sabe mais lá de que lado/Eu que sou vivo pra cachorro/No que eu estou longe eu tô perto/Se eu não estiver com Deus, meu filho/Eu estou sempre aqui com o olho aberto/A civilização se tornou complicada/Que ficou tão frágil como um computador/Que se uma criança descobrir/O calcanhar de Aquiles/Com um só palito pára o motor/Tem gente que passa a vida inteira/Travando a inútil luta com os galhos/Sem saber que é lá no tronco/Que está o coringa do baralho/Quando eu compus fiz Ouro de Tolo/Uns imbecis me chamaram de profeta do apocalipse/Mas eles só vão entender o que eu falei/No esperado dia do eclipse/Acredite que eu não tenho nada a ver/Com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira/A única linha que eu conheça/É a linha de empinar uma bandeira/Eu já passei por todas as religiões/Filosofias, políticas e lutas/Aos 11 anos de idade eu já desconfiava/Da verdade absoluta/Raul Seixas e Raulzito/Sempre foram o mesmo homem/Mas pra aprender o jogo dos ratos/Transou com Deus e com o lobisomem

Os elementos musicais no caso desta canção se iniciam com os vocais de Raul Seixas, isolados junto a alguns backing vocals. Os instrumentos utilizados são a viola caipira, violão, triângulo e percussão. A letra da música faz referência a destruição do planeta e de seus recursos naturais. Além disso, a narrativa textual sugere uma certa crítica às inovações culturais no mercado musical brasileiro feitas por movimentos como o Tropicalismo. Na canção, Raul destaca que sua música e sua atuação profissional não estão ligadas a tais grupos. Ele se coloca, portanto, à margem desses movimentos e além disso, questiona a postura de “certos cabeludos estereotipados”. Em

entrevista para a *Revista Amiga* em 1982, Seixas comenta sobre esta crítica em sua música:

Mas o negócio da Música Popular brasileira eu acho que está bem claro. Eu não pertenço a grupo nenhum. Eu não pertenço ao grupo baiano, nunca pertenci, acho que sou estrangeiro a ele. Nem queria pertencer. São uns caras esquisitos demais. Esquisitos mesmo. Eles não me querem; eu não os quero. Eu sou eu mesmo, o do raulseixismo, faço a linha mais individualista. Não o individualismo com conotação de egoísta. Não. É bonito dizer: “Seja”! E mais: “Faça o que tu queres que será da lei.”³⁴⁶

A fala de Raul deixa claro sua falta de interesse em participar de quaisquer grupos pré-estabelecidos na divisão da música brasileira. Este posicionamento um tanto quanto anárquico de Raul, demonstra seu esforço em reforçar sua postura frente ao seu próprio projeto musical, o raulseixismo, criado a partir dos preceitos da emblemática frase “Faça o que tu queres”.

Outro item interessante da canção é a forma com que Raul aborda a questão da inserção no mercado fonográfico brasileiro. Ele se coloca contrário a alguns posicionamentos, sobretudo, da esquerda engajada que buscava atingir seu público sem participar efetivamente do *mainstream* do mercado fonográfico, porque ao fazer isso, estaria “se vendendo” ou perdendo seus ideais políticos ou musicais. Raul, por outro lado, afirma que “A arapuca está armada/E não adianta de fora protestar/Quando se quer entrar/Num buraco de rato/De rato você tem que transar”. Este trecho é um indicativo de que Raul estava disposto a se inserir de todas as formas no mercado fonográfico brasileiro no afã de veicular suas ideias e críticas. Fato que também fica evidenciado no trecho seguinte: “Tem gente que passa a vida inteira/Travando a inútil luta com os galhos/Sem saber que é lá no tronco/Que está o coringa do baralho”.

Utilizando uma abordagem mais contracultural, baseado no princípio do amor livre, Raul Seixas mais uma vez em parceria com Paulo Coelho, escreve a canção *Medo da Chuva*, segunda faixa do LP. Utilizando a metáfora da chuva para tratar sobre relacionamentos entre casais, o teor da letra é o seguinte:

É pena que você pense/Que eu sou seu escravo/Dizendo que eu sou seu marido/E não posso partir/Como as pedras imóveis na praia/Eu fico ao seu lado sem saber/Dos amores que a vida me trouxe/E eu não pude viver/Eu perdi o meu medo/O meu medo, o meu medo da chuva/Pois a chuva voltando/Pra terra traz coisas do ar/Aprendi o segredo, o segredo/O segredo da vida/Vendo as pedras que choram sozinhas/No mesmo lugar/Eu não posso entender/Tanta gente aceitando a mentira/De que os sonhos desfazem aquilo/Que o padre falou/Porque quando eu jurei meu amor/Eu traí a mim mesmo, hoje eu sei/Que ninguém nesse mundo/É feliz tendo amado uma vez/Uma vez/Eu perdi o meu medo/O meu medo, o meu medo da chuva/Pois

346 SEIXAS, Raul. **Revista Amiga**, São Paulo. 1982. Seixas, Raul.Op.cit.,p.137.

a chuva voltando/Pra terra traz coisas do ar/Aprendi o segredo, o segredo/O
segredo da vida/Vendo as pedras que choram sozinhas/No mesmo
lugar/Vendo as pedras que choram sozinhas/No mesmo lugar/Vendo as
pedras que sonham sozinhas/No mesmo lugar

Raul Seixas teve uma vida matrimonial conturbada, sendo casado cinco vezes. Acreditamos que a partir da canção supracitada, o músico expõe sua forma de pensar o casamento enquanto instituição. Na letra de *Medo da chuva*, Seixas e Coelho tratam justamente sobre as relações matrimoniais monogâmicas e ao que tudo indica, fazem uma crítica a esse modo de relacionamento. As expressões “escravo”, “pedras imóveis” e “mentira” sugerem certo cansaço em relação aos padrões sociais estabelecidos, sobretudo pela religião cristã que prega a monogamia como forma de relacionamento correta entre as pessoas.

Raul Seixas esteve diretamente ligado com as ideias de inovações comportamentais iniciados pelos movimentos de contracultura. Em relação ao matrimônio, fica evidente na canção que o artista estava descontente, sobretudo quando diz: “Eu não posso entender/ Tanta gente aceitando a mentira/ De que os sonhos desfazem aquilo/ Que o padre falou/ Porque quando eu jurei meu amor/ Eu traí a mim mesmo, hoje eu sei.” Neste trecho da canção, os autores trazem à tona uma crítica ao princípio do casamento religioso e as “verdades” que a religião impõe às pessoas no sentido de eternidade no relacionamento de um casal. Eles utilizam a palavra mentira como uma forma de questionar os ensinamentos religiosos e as convenções sociais ligadas à religiosidade. Os autores destacam seu posicionamento mais ligado ao amor livre a partir da utilização da expressão “traição”, como se um relacionamento monogâmico fosse contrário aos seus princípios.

Os elementos musicais da canção seguem uma linha melódica mais calma, bem diferente das demais canções do disco. A música começa com uma guitarra em solo, que logo recebe acompanhamento de violões, contrabaixo, bateria e os vocais de Raul Seixas. A voz na canção começa de forma calma que, a nosso ver, representa certo cansaço ou tristeza de quem canta. A entonação vocal acontece somente no refrão, que é repetido por duas vezes, quando Raul canta: “Eu perdi o meu medo/O meu medo, o meu medo da chuva/Pois a chuva voltando/Pra terra traz coisas do ar/Aprendi o segredo, o segredo/O segredo da vida/Vendo as pedras que choram sozinhas/No mesmo lugar”. É como se o artista quisesse enfatizar sua insatisfação com o casamento neste trecho da canção através da utilização da metáfora da chuva. Na segunda e última repetição do refrão, o arranjo musical conta com vozes que fazem coro com Raul Seixas como se

quisessem simular um coral de igreja. O que torna a canção ainda mais crítica aos padrões religiosos, com uma pitada de ironia, característica típica do artista em questão.

Por fim, há a canção *O Trem das Sete*, faixa 02 do lado B, cuja a letra é a seguinte:

Ó, olha o trem, vem surgindo de trás das montanhas/azuis, olha o trem/Ó, olha o trem, vem trazendo de longe as cinzas do velho aeon/Ó, já é vem, fumegando, apitando, chamando os que sabem do trem/Ó, é o trem, não precisa passagem nem mesmo bagagem no trem/Quem vai chorar, quem vai sorrir ?/Quem vai ficar, quem vai partir ?/Pois o trem está chegando, tá chegando na estação/É o trem das sete horas, é o último do sertão, do sertão/Ó, olha o céu, já não é o mesmo céu que você conheceu, não é mais/Vê, ói que céu, é um céu carregado e rajado, suspenso no ar/Vê, é o sinal, é o sinal das trombetas, dos anjos e dos guardiões/Ó, lá vem Deus, deslizando no céu entre brumas de mil megatons/Ó, ó o mal, vem de braços e abraços com o bem num romance astral/ Amém

A narrativa textual da canção parece tratar de questões que envolvem a vida e a morte, ou seja, o trem possivelmente retrata a vida de uma pessoa que chega ao fim. Isto fica evidenciado nos trechos “não precisa passagem nem mesmo bagagem no trem/Quem vai chorar, quem vai sorrir ?/Quem vai ficar, quem vai partir ? Entretanto, há que se ressaltar que as questões de vida e morte podem estar relacionadas também com a chegada de uma nova era, que para Seixas iria mudar o pensamento das pessoas. Deste modo, a chegada do trem simboliza a chegada dessa nova era, ou do Novo Aeon. Era em que a humanidade se desprenderia da ignorância e estaria diretamente relacionada com a sabedoria e liberdade. Portanto, acreditamos que *O Trem das Sete* trata diretamente de uma mudança comportamental que envolveria toda a sociedade.

O videoclipe gravado para esta canção demonstra de alguma forma esses aspectos. Nele Raul Seixas aparece em uma estação de trem, sozinho, apenas acompanhado de seu violão, sugerindo que o artista não precisaria de nada além de seu instrumento para fazer sua música a partir do embarque no trem.



A estética do vídeo comporta uma paleta de cores voltadas para o azul, verde e amarelo. Possui um cenário simples e conta apenas com Raul Seixas como personagem central do audiovisual.



Sua *performance* no vídeo é bastante estática, Seixas fica a maior parte do tempo, sentado, como se estivesse realmente aguardando a chegada de um trem. Isso muda somente nos segundos finais quando canta “amém.” Nesse momento Raul sai correndo como se quisesse chegar mais rápido ao trem e às mudanças que ele traria consigo.

A crítica musical parece ter recebido bem o disco *Gita*, em sua edição número 95, o jornal Opinião através das palavras de Ana Maria Bahiana faz uma análise de *Gita*, com palavras bastante receptivas. Existem algumas ressalvas em relação à qualidade das composições do músico:

Impossível ficar indiferente ao cinismo de Raul, que se autodefine, em várias músicas, ora como “um moleque perigoso”, “que nunca comete pequenos erros” (*Moleque Maravilhoso*), ora como um bruxo onisciente, que “tenta transmutações” (*SOS*) e que “conhece esse fonte/desce lá do monte” (*Água Viva*). Impossível ignorar a veemência com que ele se refere aos “imbecis” que viram nele “o profeta do Apocalipse” ou a “certos cabeludos/tipos estereotipados” (*As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*). Ou a calma com que ele menciona suas alegadas “transações” com Deus, lobisomens, totens, Jesus. Observar a forte capa do LP e ouvir Raul dissertar, com a voz e a pronúncia muito claras, sobre o fim dos tempos e a Nova Era que virá provoca no mínimo uma razoável confusão e irritação em pessoas habituadas a receber de seus dispendiosos artistas (o que Raul não deixa de ser) as obras (até contestatórias) de sempre. Se ao álbum se somam as enormes pretensões salvadoras de Raul e Paulo e suas abundantes

347 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Ztn25u-PMoE> > Acesso em 11/11/2017.

declarações sobre magia, discos voadores, uso do sistema, etc... a sensação de desconforto será bem maior. Mais interessante também. Musicalmente, parece inútil tentar, agora, exigir grande qualidade estética do compositor Raul Seixas: está claro que não é essa sua intenção. Ele é um compositor fraco, que reconhece isso, mas que usa da melhor forma possível as inúmeras lições que aprendeu em seus tempos de produtor da CBS. Difícil achar um disco com características de apelo tão fortemente popular quanto este *Gita*: lá estão, na dose exata, as misturas de *rock*, balada, bolero, *fox trot*, baião e embolada nordestina capazes de agradar o desenraizado público urbano, como se diz, menos favorecido financeiramente. Raul compreende a linguagem do homem da rua, fala claro palavras simples e faz a música que ele ouve na rádio. Apenas com outras idéias, outro acabamento e diversas intenções. Aliás não era preciso que ele lembrasse, com tanta acidez, que “não tem nada a ver/com linha evolutiva da música popular brasileira”. A esta altura do campeonato ao menos isso, entre todas as suas pretensões, incoerências e contramarchas já está bem claro.³⁴⁸

A crítica de Bahiana destaca a ironia do compositor e a forma com que Raul e Paulo Coelho trataram de temas caros à sociedade brasileira. Além disso, a jornalista chama atenção para a fusão de ritmos com qual Raul trabalha em seu disco, trazendo para o público um disco “com características de apelo tão fortemente popular” nesse sentido, Bahiana afirma a importância da música de Raul em sua forma direta e simples para o homem urbano “menos favorecido financeiramente.” Concordamos com a jornalista em relação aos temas tratados na crítica e acreditamos que tais elementos na obra musical de Raul Seixas foram os responsáveis pelo seu enorme sucesso na indústria fonográfica do país e sua inserção na cultura musical do povo brasileiro. A simplicidade nos versos, a forma direta e irônica com que Raul Seixas expôs suas ideias em seus discos tornaram Raul Seixas um dos mais emblemáticos compositores de rock de todos os tempos no Brasil.

Nessa mesma linha dos “elogios e críticas” a Folha de São Paulo publica uma crítica ao disco *Gita* em 2 de setembro de 1974, sem autoria declarada,

“Gita” é a melhor obra de Raul Seixas. Num trabalho deliciosamente desconstruído, julgando-se um mito, sem perceber que é hora de atirar ovos neles, pois já não existem mitos, Raul Seixas peca pela mediocridade. E é essa mediocridade que salva o disco. Mas não passa despercebido pelas gozações colocadas em cima de Silvio Santos, Mequinho e Pelé, que Raul chama inteligentemente de “os super-heróis brasileiros”. Num disco engraçado sem ter achado um caminho definido a não ser o cômico, ele apresenta boleros, música sertaneja, rocks e baladas. Indo até o refrão do hino “Sociedade Alternativa”. Participações monstro de Tony Osanah e Jackson do Pandeiro dão um brilhantismo extraordinário a Raulzito, ex compositor de Jerry Adriani ou Raul Seixas. Mas enfim, é um trabalho novo e descontraído, bem válido para essa geração. Produção Mazzola Cotação: Bom”

348 BAHIANA, Ana Maria. As confusões de Raul Seixas. **Opinião**. Edição 95. p.21.

Nessa crítica ficou destaca a comicidade da obra de Raul Seixas. O sucesso do disco foi atribuído à descontração da geração setentista. Com um tom ácido, a crítica problematiza o fato da obra musical de Seixas não se enquadrar aos moldes da boa Música Popular Brasileira. Interessante notar a categorização do disco como “bom”, o que sugere que a crítica não se convenceu por completo quanto a qualidade do LP.

Em uma breve comparação entre as críticas supracitadas, é possível notar que a imprensa alternativa através do *Opinião*, simpatizou mais com a produção de *Gita*. Na fala de Bahiana, é possível vislumbrar mais detalhes relacionados a produção do álbum em si (fala-se das músicas, capa, e dos conceitos utilizados pelo músico). A Folha procurou destacar somente a ironia e a participação de grandes nomes da Música Popular na gravação do disco. Por outro lado, o cinismo e a fusão de ritmos são elementos destacados nas duas análises.

Apesar da crítica não ter sido muito positiva, a Folha de São Paulo publicou em sua edição do dia 11 de dezembro de 1974, problematiza o fato da obra musical de Seixas não se enquadrar aos moldes da boa Música Popular Brasileira. Interessante notar a categorização do disco como “bom” o que sugere que a crítica não se convenceu por completo quanto a qualidade do LP.

Os músicos contemplados com o troféu Rock 74. Premiação que visava reconhecer “às pessoas que mais trabalharam pelo rock no Brasil [...] Melhor vocal: Ney Matogrosso; Melhor baterista: Norival Ricardo (ex-Secos e Molhados); Trabalho Musical: Raul Seixas (LP *Gita*)”³⁴⁹

Interessante notar a presença de dois integrantes da banda Secos & Molhados, sendo Ney Matogrosso considerado o maior cantor do ano, fato que demonstrava que as inovações vocais produzidas pelo intérprete agradaram e muito o público. Assim como o disco *Gita*, que apesar das duras palavras da crítica especializada, aparentemente agradou o público. Foi um sucesso em vendas e sendo vencedor da premiação que visava reconhecer as grandes produções de rock em 1974.

349 GOUVEA, Carlos A. Contemplados com o troféu de 74. **Folha de São Paulo**. 11 de dezembro de 1974, p.06.

3.4 “O Doce e o amargo”: Secos & Molhados 1974

O segundo disco gravado pelo grupo Secos & Molhados, lançado pela Continental em 1974, seguiu pela mesma linha do disco antecessor, composto por canções que mesclam letras musicais com poemas de escritores reconhecidos no cenário latino americano e que foram musicados pelo grupo. No que diz respeito às escolhas estéticas, o grupo continuou a optar pelas pinturas corporais e maquiagem, fato que é corroborado pela própria capa do LP:



Capa Secos & Molhados 1974

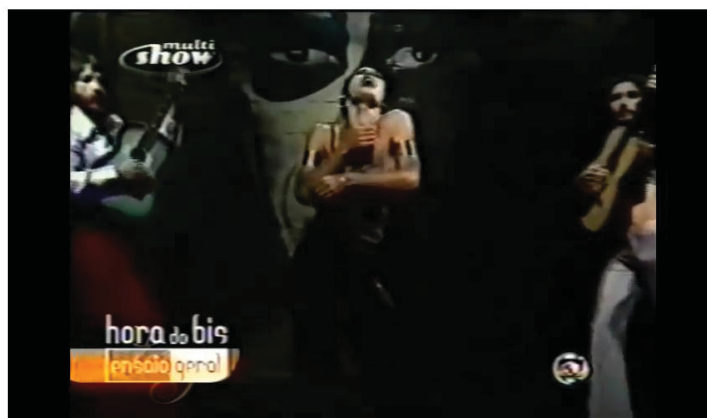
A capa do disco de 1974 não teve uma grande produção. Conta apenas com a imagem dos três integrantes do grupo, caracterizados com suas pinturas corporais em um fundo totalmente preto. Sem mais informações e sem o nome da banda, apenas a imagem dos músicos. Isto pode estar relacionado ao meteórico fenômeno de vendas do disco anterior e a falta de necessidade de maiores explicações na capa desse LP. Após um ano do lançamento do LP *Secos & Molhados I*, a imagem dos integrantes da banda era amplamente conhecida pelo público e, portanto, apresentações prévias não eram necessárias. O reconhecimento do público vinha através da pintura corporal típica do grupo.

A primeira canção do disco, intitulada *Tercer Mundo*, deriva de um poema do escritor argentino Julio Florencio Cortázar e foi musicada por João Ricardo. A música se inicia com os acordes de dois violões, de doze e seis cordas, respectivamente, e são acompanhados por castanholas que trazem à canção um ar de música espanhola. Logo no início há um destaque para o violão de seis cordas tocado por Conrad, através de um

solo que se sobressai a base feita pelo violão de doze cordas, tocado por João Ricardo. Após o solo de violão, entram os vocais de Matogrosso que se destacam por seus tons extremamente agudos e que dão certa dramaticidade à canção. O teor da letra é o seguinte:

Ahí no lejos/Las anguilas laten/Su imenso pulso/Su planetário giro/Todo espera el ingreso/En una danza/Que ninguna izadora danzó/Nunca de este lado del mundo/Tercer mundo global/Del hombre sin orillas/Chapoteador de história/Vispera de sí mismo/Nunca de este lado del mundo/Tercer mundo global/Nunca de este lado del mundo/Tercer mundo global

O número musical de *Tercer Mundo*, gravado para ser apresentado em 1974, no programa Fantástico, traz os músicos em estúdio sem as típicas maquiagens. O background é composto apenas pela imagem da capa do LP, com os rostos dos músicos. O restante do fundo é preto, sem mais detalhes.



Tercer Mundo- Secos & Molhados 1974³⁵⁰

As escolhas de indumentária parecem estar em alinhamento com alguns elementos da música espanhola, Ney Matogrosso se apresenta com uma roupa preta que causa a sensação de continuidade ao background, uma flor vermelha nos cabelos, argolas nas orelhas, batom e sombra nos olhos e braceletes metálicos nos dois braços. Já os demais integrantes estão de calças largas e camisas, tocam seus violões de seis e doze cordas na altura do peito.

350 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MhVTTTbPQ2E> > Acesso em: 11/11/2017.



Tercer Mundo- Secos & Molhados 1974

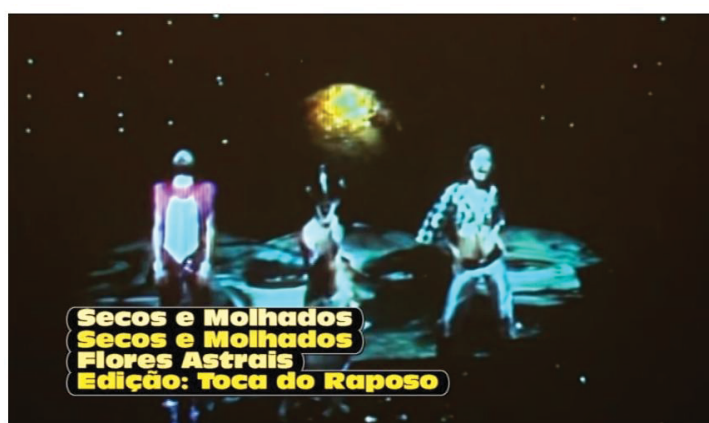
Quanto as performances artísticas, os músicos optaram por algo mais contido no que diz respeito às danças. O próprio Matogrosso se limita a movimentos lentos com os braços e muitas expressões faciais. Fato que diferencia este número musical de outros, como *O Vira* e *Sangue Latino*.

A segunda faixa do disco, assinada por Ricardo em parceria com seu pai João Apolinário, recebeu o nome de *Flores Astrais*. Se inicia com um longo solo de piano, instrumento que percorre toda a canção, quando então entram os demais instrumentos. São eles: guitarra, bateria, contrabaixo e vocais. No início a guitarra é tocada com slides que dão um tom destorcido aos acordes, aproximando a canção do rock n' roll psicodélico, e mesclada com sons da bateria e contrabaixo, que marcam o ritmo e dão certo peso a canção. O primeiro verso é cantado por Matogrosso e é acompanhado pelo backing vocal dos demais integrantes da banda. Nos refrãos, as expressões vocais de Ney Matogrosso recebem eco *delay*, que são responsáveis pela continuação melódica da voz, causando um certo atraso e brilho nos vocais. Ocorrem vocalizações mais graves dos demais músicos, o que traz para a canção uma espécie de coro em tons graves e agudos. Aos 2 minutos e 33 segundos, inicia-se um solo de flauta transversal tocada em estúdio por Sérgio Rosada. O solo se estende por 23 segundos e é responsável por trazer à canção, uma melodia que se aproxima de ritmos latino americanos. Possivelmente em uma tentativa de fusão entre rock e outros gêneros musicais.

A letra diz o seguinte: “Um grito de estrelas vem do infinito/ E um bando de luz repete o grito/ Todas as cores e outras mais/ Procriam flores astrais/ O verme passeia na lua cheia”. A temática do texto possui uma conotação esotérica que pode estar relacionada ao contexto contracultural dos anos 1970. As referências ao grito, a luz das estrelas e as flores astrais, sugerem esta abordagem. O grito das estrelas pode estar relacionado ao próprio movimento artístico que, naquele momento, trazia inovações

culturais e comportamentais para seu público, sobretudo jovem. A juventude por sua vez, repetia o grito através das apropriações de pensamento e posturas advindas desses novos movimentos. Desse modo, a junção de “todas as cores e outras mais” gerariam flores astrais, ou seja, há uma mensagem com certa conotação de esperança trazida através da arte e sua potencial influência no pensamento e postura artística e/ou política das pessoas comuns.

Em 1974, pouco antes da separação do grupo, os Secos & Molhados gravaram um vídeo para a canção *Flores Astrais*. No cenário do clipe é possível notar uma certa referência a narrativa musical. O fundo é composto pela imagem da capa do segundo LP do grupo, com a imagem de seus rostos que se segue em um fundo preto com luzes que dão a impressão do universo. Ao final do cenário é possível notar um globo de luz de cor amarelada, que sugere a lua cheia tratada na narrativa textual.



Flores Astrais – Secos & Molhados 1974³⁵¹

Quanto as escolhas relacionadas a indumentária, o grupo optou por não utilizar pinturas faciais. No caso de *Flores Astrais*, Ney Matogrosso usa um figurino metálico e brilhante, que vai desde uma máscara, unhas e um tapa sexo que lembra uma saia. Todos os itens da indumentária de Ney brilham conforme a iluminação do clipe, dando a impressão de uma roupa espacial. Gerson e João, por sua vez, estão sem seus instrumentos e vestidos com calças boca de sino e blusas justas, aparentemente em alinhamento com o figurino de Ney. Diferente de outros clipes, neste eles optaram por dançar mais, com requebrados sensuais próximos aos de Matogrosso.

351 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MZYg1aGxOWA> > Acesso em 11/11/2017.

Os três integrantes optaram por realizar nesse videoclipe uma abordagem mais performática. “O *performer*, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista [...] é capaz de realizar num palco de espetáculo. O *performer* realiza sempre uma façanha (uma *performance*) vocal, gestual, ou instrumental[...].”³⁵² Desse modo, os Secos & Molhados optaram nesse audiovisual por incorporar *performances* mais ousadas que em certa medida eram utilizadas sobretudo pela figura de Matogrosso, considerado o grande *performer* do grupo.



Flores Astrais – Secos & Molhados 1974

O jogo de câmeras se modifica no decorrer do audiovisual e as filmagens priorizam de forma geral a parte de cima do corpo dos músicos. Há momentos em que as câmeras captam todo o corpo dos integrantes, pegando assim seus movimentos sensuais.

A terceira faixa do LP é a musicalização do poema *Não, não digas nada*, obra literária do poeta português Fernando Pessoa, foi escrito em meados da década de 1930. Sua letra é a seguinte: “Não não digas nada/ Supor o que dirá/ A tua boca velada/ É ouvi-lo já/ É ouvi-lo melhor/ Do que o dirias/ O que és não vem à flor/ Das frases e dos dias/ És melhor do que tu Não digas nada, sê/ Graça no corpo nu Que invisível se vê[...].” O texto foi musicado pelo grupo a partir da utilização apenas de violões, flauta transversal e voz. A temática central da narrativa textual gira em torno do silêncio. O texto foi escrito na década de 1930, período em que Portugal passava pelo período de fascismo de Salazar. E quando o disco do Secos & Molhados foi lançado a emblemática Revolução dos Cravos, responsável pelo sepultamento do Estado Novo

352 PAVIS, Patrice. Performer. In: **Dicionário do teatro**. Op. cit., p.284.

português havia ocorrido há pouco tempo, portanto acreditamos que a escolha pela musicalização deste texto de Pessoa pode sugerir certa provocação as políticas repressivas do regime autoritário brasileiro que naquele contexto procurava silenciar os descontentamentos da sociedade através de seu aparato repressivo.

Nessa mesma linha, a faixa 8 do LP intitulada *O Hierofante*, deriva de um texto de Oswald de Andrade e possui uma temática que se aproxima em alguns termos da canção e poema *Não, não digas nada*, no que diz respeito a crítica a repressão do regime autoritário. Com uma agressividade típica do rock, a canção foi gravada a partir da utilização de guitarras extremamente distorcidas, piano, contrabaixo, bateria e vocais e é a música com mais peso no disco. É interessante notar este peso musical junto ao teor crítico da letra:

Não há possibilidade/ De viver com essa gente/ E nem com nenhuma gente/
Nem com nenhuma gente/ A desconfiança te cercará Como um escudo/ Pinte
o escaravelho de vermelho/ E tinge os rumos da madrugada/ E tinge os rumos
da madrugada/ Irão de longe as multidões suspirosas/ Escutar o bezerro
plangente/ Não há possibilidade/ De viver com essa gente/ E nem com
nenhuma gente/ Nem com nenhuma gente/ A desconfiança te cercará/ Como
um escudo Pinte o escaravelho de vermelho

O início da narrativa textual trata de questões que podem ser relacionadas às perseguições políticas elaboradas pelos militares no poder que desconfiavam de tudo o que pudesse ir contra os princípios políticos e morais estabelecidos por eles. A frase “E tinge os rumos da madrugada/ Irão de longe as multidões suspirosas/ Escutar o bezerro plangente”, sugere tristeza e insatisfação das multidões frente aos modelos políticos estabelecidos. Logo no início, os vocais são comandados por Conrad, fato que diferencia a canção das demais do grupo, que geralmente são protagonizados por Matogrosso. Este aspecto logo muda quando Ney assume os vocais agudos, que trazem ainda mais impacto à música através das mudanças de tonalidades vocais.

Se aproximando muito do rock progressivo, a melodia musical traz um aspecto virtuoso através do peso dos acordes de guitarra e contrabaixo, junto aos diversos contratempos realizados pela bateria. Aliado a isso, há muita dramaticidade que chega a música através do piano, que nesta canção também recebe grande protagonismo. É notável em *O Hierofante* uma provocação no que diz respeito ao campo musical. A carga do rock é extremamente valorizada nesta música e aliada a uma narrativa textual que aborda insatisfações políticas e sociais cantadas de forma agressiva pelo Secos & Molhados.

Ainda nesta linha de abordagem sobre silenciamentos e repressão, há a canção *Toada & Rock & Mambo & Tango & Etc.*, escrita por João Ricardo e a parceira do grupo, Luhli. Sua narrativa textual apesar de curta, também trata sobre a necessidade do silêncio em uma sociedade autoritária quando diz: “Diga que eu não sei de nada/ E nem posso saber”. A frase é repetida por nove vezes, sendo que nas seis primeiras vezes, Ney Matogrosso opta por sussurrar como se estivesse cochichando ou se escondendo de algo ou alguém.

Em *Delírio*, um blues que compõe a faixa 12 do disco, foi composta em parceria entre Gerson Conrad e Paulinho Mendonça. A mensagem musical é passada de forma extremamente direta. Nesta canção os compositores não optaram pela utilização de metáforas. Desse modo, o eu-lírico demonstra insatisfação e falta de esperança frente a realidade da qual ele faz parte e certo pessimismo em relação às projeções de melhoras num futuro distante. Como se não houvesse otimismo diante das conquistas do passado. Diante disso, o que resta ao personagem é “desafinar na orquestra” da vida. Por fim, a última estrofe dá margens a interpretação de que o artista seria um detentor de desejos e delírios em uma sociedade imersa em um regime repressivo. Ou seja, há aqui também uma certa responsabilidade colocada na classe artística, responsável nesse sentido por manter delírios e desejos vivos, apesar do cenário repressor daquele momento.

Não vou buscar/ A esperança/ Na linha do horizonte/ Nem saciar/ A sede do futuro/ Da fonte do passado/ Nada espero/ E tudo quero/ Sou quem toca/ Sou quem dança/ Quem na orquestra Desafina/ Quem delira Sem ter febre/ Sou o par/ E o parceiro/ Das verdades/ À desconfiança

A mensagem da narrativa é transpassada para a canção de modo que a melodia se aproxima do blues e traz certa melancolia para a música. O início da canção é marcado pela utilização de bateria, contrabaixo, guitarra e piano, que recebe muito destaque por toda a gravação. Seu ritmo lento marcado pelo contrabaixo e a bateria, é preenchido pelo som de piano que traz dramaticidade e nostalgia para a música. Existe uma proximidade grande com *Primavera nos Dentes*, gravada no primeiro LP do grupo e que também possui uma mensagem ligada a esperança. Ela também é tocada de forma semelhante no que diz respeito aos instrumentos, ritmo e forma. Os vocais são cantados de modo mais grave se compararmos a outras canções do grupo. Como se fosse em um sinal de descontentamento. No primeiro minuto e dez segundos inicia-se um solo de guitarra que é extremamente distorcido e traz peso à canção. Por fim piano, guitarra, contrabaixo e bateria se mesclam em um solo instrumental que se inicia aos 1’ e 52 segundos e vai até o final da canção.

Utilizando recursos advindos do folclore, assim como em *O Vira*, do disco anterior, há a quarta faixa do LP, intitulada *Medo Mulato* e composta por João Ricardo e Paulinho Mendonça. A letra descreve uma paisagem noturna repleta de seres mitológicos como zumbis, lobisomens, bichos do mato, fantasmas e a morte.

No meio da noite/ No meio do medo/ Dos olhos insones/ Os fantasmas
passeiam/ No canto do galo/ No uivo do cão/ Nas vozes do vento/ No galope,
no relincho/ No meio da solidão/ O escuro esconde Zumbis, lobisomens,/ Os
bichos do mato/ O medo mulato/ E a morte passa Num calafrio que corre Dos
pés/ A cabeça tapada

A narrativa traz também diversas menções ao medo à escuridão e a solidão, o que pode sugerir que os compositores optaram por mesclar elementos do folclore com alguns aspectos da realidade social através das referências à insegurança do povo em tempos de repressão. A música se inicia com um piano que recebe muito destaque. A forma com que é tocado no início, lembra uma peça de música clássica e logo é acompanhado por acordes de sanfona. Os vocais entram em uma oscilação de volume. Ney Matogrosso opta por cantar a música horas em volume alto, horas em tons mais baixos. No meio da canção entram elementos de percussão que junto ao piano e sanfona, marcam o tempo musical. Logo recebem o acompanhamento de uma flauta transversal que recebe destaque junto ao piano, sobretudo no final da canção.

A quinta faixa do disco é composta pela canção, *Oh Mulher Infidel*, de autoria de João Ricardo. Parece tratar de uma relação amorosa com uma garota de programa, aonde o eu-lírico aparentemente apaixonado pela garota, a acusa de infidelidade. A letra é a seguinte: “Oh! mulher infiel/ Traíçoeiramente ativa/ Com minha vida consumida/ Pelo teu jeito/ Pelo teu peito saliente/ Eficiente nas horas vivas/ E nas horas vagas-pagas/ Oh! mulher infiel”. A melodia musical de *Mulher Infidel* é composta apenas por violão dedilhado e vocais. O que chama atenção é o fato de Ney Matogrosso cantar em um tom abaixo do que canta na maioria das músicas dos Secos & Molhados. Desse modo a voz é colocada na canção de forma muito mais grave.

Já a música *Vôo*, sequência de *Mulher Infidel* no LP, foi composta por João Ricardo e João Apolinário. Traz em sua narrativa textual aspectos que chamam atenção para a liberdade, utilizando uma metáfora com as figuras da ave e da nave:

O bico da ave/ Da ave que voa/ É a proa da nave/ Da nave que voa/ As vigias
da nave/ Da nave que voa/ São os olhos da ave/ Da ave que voa/ O coração
da ave./ Da ave que voa/ É o motor da nave/ Da nave que voa/ As asas da
nave/ Da nave que voa/ São as asas da ave/ Da ave que voa/ A alma da ave
Da ave que voa/ É a alma do homem Do homem que voa

Vôo possui aspectos musicais altamente progressivos. A começar pelo contrabaixo que é tocado em solo no início da música até os sete segundos, quando entram os violões e a bateria. O violão recebe efeitos de volume e *delay*, que fazem com que a altura dos acordes aumente e abaixe diversas vezes na canção, causando também um efeito de brilho e eco nesse instrumento, trazendo proximidade com o rock psicodélico. Aos 30 segundos inicia-se um solo de gaita de boca que dura até a metade da canção. A bateria não segue um padrão de acompanhamento e é tocada como se fossem tambores de percussão. Quanto aos vocais, é interessante notar a presença em toda a narrativa de backing vocals graves, que se mesclam com os vocais agudos de Matogrosso e tornam a canção mais dramática. Como se fizessem coro às mensagens de liberdade presentes na narrativa.

Em *Angústia*, sétima faixa do LP, que foi assinada também por João Ricardo e seu pai João Apolinário, sugere certo descontentamento social. Alguns elementos narrativos presentes na música, tais como as palavras “agonizar”, “fugir”, “colado”, “representação”, “estampa” e “esforço” sugerem que o eu-lírico traz uma problematização acerca da realidade social na qual estava inserido. Questionando sua função enquanto um meio para representar aspectos dessa realidade. A narrativa musical parece problematizar a função dos artistas enquanto responsáveis por questionar elementos importantes de uma determinada realidade social.

Agonizo se tento/ Retomar a origem das coisas/ Sinto-me dentro delas e fujo/
Salto para o meio da vida/ Como uma navalha no ar/ Que se espeta no chão/
Não posso ficar colado/ A natureza como uma estampa/ E representá-la no
desenho/ Que dela faço/ Não posso Em mim nada está como é/ Tudo é um
tremendo esforço de ser

Na mesma pegada progressiva de *Vôo*, *Angústia* possui uma linha melódica rápida e é composta por acordes de violões, percussão, contrabaixo, guitarra, piano e o vocal de Matogrosso acompanhado por backing vocals apenas em algumas frases da canção. Os acordes de guitarra se destacam ao longo da canção por dois solos que trazem certa agressividade à música.

A música *O doce e o amargo*, décima faixa do disco, possui a seguinte letra musical:

O sol que veste o dia/ O dia de vermelho/ O homem de preguiça/ O verde de
poeira/ Seca os rios os sonhos/ Seca o corpo a sede na indolência/ Beber o
suco de muitas frutas/ O doce e o amargo/ Indistintamente /Beber o possível/
Sugar o seio /Da impossibilidade/ Até que brote o sangue/ Até que suja a
alma/ Dessa terra morta Desse povo triste

A música é composta apenas por acordes de dois violões, um realizando a base e outro sobreposto fazendo o solo. No início a canção tem uma grande proximidade com a música espanhola, trazendo um ar dramático através dos efeitos dos violões. A narrativa textual possui uma abordagem contracultural no que diz respeito à união dos opostos e das diferenças através das alusões ao doce e ao amargo, sugere também o aproveitamento dessas diferenças para assim “beber o possível, sugar o seio da impossibilidade” ou seja aproveitar ao máximo as possibilidades da vida de modo a extrair de cada um ou de cada coisa o seu melhor.

A música *Preto Velho* assinada por João Ricardo possui a seguinte narrativa textual: “Aquele preto,/ tão preto/ Co’aquele barba branca,/ tão preta/ E aquele olhar tão meigo/ De quem espera ganhar Um sorriso incolor.” A canção é composta por acordes de violões dedilhados que é acompanhado por flauta transversal, o que traz certa proximidade com algumas canções de MPB compostas por violões acompanhados apenas por vocais. Nesse sentido, as vocalizações em *Preto Velho* são comandadas por Conrad e acompanhadas de backing vocals dos demais integrantes que ficam mais baixos na canção de modo que os vocais de Conrad se sobressaem. O texto da canção parece tratar de questões relativas à mistura cultural e étnica brasileira através da figura do negro.

Por fim, há a canção instrumental intitulada como *Caixinha de música do João* também de autoria de João Ricardo. O fonograma instrumental inicia-se com pianos que são acompanhados por vocalizações de Matogrosso repletas de *delay* o que torna os vocais contínuos e com um efeito de eco, nesta música a voz é responsável pelo preenchimento da melodia que de forma geral parece triste e reflexiva.

A crítica especializada aparentemente não gostou da proposta dos Secos & Molhados para o segundo LP, em edição do dia 19 de agosto de 1974, Ana Maria Bahiana categorizava o disco da seguinte forma nas páginas do semanário *Opinião*: “Um disco frio, distante da força e de um certo encanto mágico e ingênuo que faziam as qualidades do álbum de estréia: eis o tão esperado (mais do que o necessário) segundo LP dos Secos e Molhados.” A jornalista ainda evidenciava as diferenças entre as propostas do primeiro e segundo LP’s, segundo ela no primeiro disco embora “deficientes como músicos, os Secos tinham a seu favor o equilíbrio bem dosado dos textos mais “literários” (como a *Rosa de Hiroxima*, a *Prece Cósmica*) e os momentos quase infantis de agressividade (*Assim Assado*) e espírito lúdico (*O Vira*).” Quanto ao LP de 1974, Bahiana afirma que as pretensões literárias e até mesmo existenciais de

João Ricardo deixaram o repertório “num meio termo sem sabor, além do apelo primário (e bem *rock*) e muito aquém do alcance pretendido. À exceção dos textos de Pessoa, Cortázar e Oswald de Andrade (belos, mas até que ponto necessários?) as letras, em especial as de Paulinho Mendonça, pecam pela literatice.” Nesse ponto, fica evidente a opinião da crítica que questionava a necessidade da inserção de tantos poemas de escritores famosos nas letras dos Secos & Molhados, possivelmente este posicionamento está relacionado a necessidade de mudanças e inovações de um disco para outro na indústria fonográfica brasileira.

Por fim, Ana Maria atribui as diferenças entre os discos dos Secos a algumas ambições dos integrantes da banda dizendo que o “saldo entre o pique instintivo da estréia e as ambições excessivas do líder João Ricardo, o grupo ficou perdido, à deriva, como os fatos iriam demonstrar.”³⁵³

A partir das análises dos discos *Secos & Molhados* (1973 e 1974), *Krig- Há, Bandolo!* (1973) e *Gita* (1974), gravados pelo grupo Secos & Molhados e por Raul Seixas respectivamente, acreditamos que os artistas optaram por mesclar em suas composições canções que retratavam alguns aspectos da sociedade brasileira, através da crítica e/ou da problematização de questões políticas, sociais e existenciais com canções que de certa forma retratavam a esperança em dias melhores. Apesar de serem considerado pelos grupos de esquerda e também de direita, como jovens alienados à realidade social do país, o rock brasileiro por meio desses artistas, questionou diversos aspectos da ordem social daquele contexto.

Podemos sintetizar esses elementos em: a) a questão do autoritarismo, através de canções como *Rondó do Capitão*, *Dentadura Postiça*, *Primavera nos Dentes* e *Mulher Barriguda*, por exemplo; b) os problemas econômicos do país, através de *Ouro de Tolo*; c) as inovações comportamentais e a contracultura a partir de músicas como *Metamorfose Ambulante*, *Sociedade Alternativa* e *Medo da Chuva*; c) a crítica a algumas instituições e a ordem estabelecida representadas por *O Patrão Nosso de Cada dia*, *Rockixe* e *Cachorro Urubu*; d) a crítica à censura artística através de *Fala*; e) o questionamento em relação ao cotidiano do povo brasileiro e seus “heróis” através de *S.O.S* e *Super Heróis*. A partir disso, acreditamos não ser possível enquadrar tais artistas como “alienados” aos problemas sociais e políticos da sociedade brasileira, visto que tais temas estão presentes desde seus primeiros trabalhos.

353 BAHIANA, Ana Maria. Um salto no vazio. Opinião, 19 de agosto de 1974 .p.18.

Apesar de não se enquadrarem nos grupos da esquerda engajada, tanto a banda Secos & Molhados quanto Raul Seixas, através de suas inovações musicais e performáticas, trouxeram para seus LP's os questionamentos que julgaram pertinentes para problematizar e representar a sociedade brasileira na década de 1970. Não ficando, portanto, à margem das discussões que envolviam a crônica social brasileira. Nesse sentido, “naquele contexto específico, a politização da música popular permitiu que a política ficasse abrigada no coração, transmutando em forma de arte as experiências utópicas, as derrotas, as esperanças e os projetos que a política acalentou.”³⁵⁴

Contudo, como pudemos notar através das críticas, a imagem que esses artistas tinham na imprensa, sobretudo na grande imprensa, não era das melhores. As críticas permeavam desde a *performance* artística dos músicos até os arranjos finais dos discos, que de certo modo não agradaram os especialistas. Apesar dos apontamentos feitos pelos críticos, a recepção dos discos foi boa. As informações apontam o disco dos Secos & Molhados como um dos mais vendidos pela Continental em todos os tempos. Da mesma forma, *Gita* conquistou um disco de Ouro devido ao grande número de vendas.

A banda Secos & Molhados e Raul Seixas representavam tantas ou até mais críticas do que alguns artistas ligados à MPB. Isso porque, além da crítica ao sistema político brasileiro feito com maestria nas entrelinhas musicais, esses músicos implementaram em seus trabalhos uma crítica aos costumes e à moral estabelecida durante os anos 1970. Sendo um sucesso em vendas, esses artistas alcançaram as paradas de sucesso e se fizeram presentes nas grandes mídias brasileiras atingindo uma gama enorme de ouvintes.

Em tempos de autoritarismo, a música poderia servir como um “ato de consciência cívica e crítica”, um meio no qual “se realizava uma espécie de ritual de pertencimento à parte crítica da sociedade civil e negação dos valores inculcados pelo regime”³⁵⁵, e neste sentido as músicas produzidas pela banda Secos & Molhados e por Raul Seixas traziam à tona a criticidade e a problematização referente aos aspectos da sociedade embalados por acordes de guitarras e *performances* ousadas.

354 NAPOLITANO, Marcos. **MPB**. Op. cit.,p.400.

355 Ibidem.p.392.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meados da década de 1970 o Brasil passava por um período de efervescência cultural que permeava o campo das artes como um todo, especialmente no meio musical. As inovações advindas do Tropicalismo e do rock internacional, mescladas com alguns elementos da música regional brasileira deram origem ao rock nacional que em 1973 se destacava através de artistas como Raul Seixas e a banda Secos & Molhados. Fenômenos de público e de vendas esses artistas se inseriram no mercado fonográfico brasileiro de maneira meteórica e constituíram seu espaço em um campo que passava por disputas ideológicas e estéticas. Vistos como alienados devido a não estarem inseridos em nenhum grupo ideológico partidário e por optarem por performances e questionamentos que não estavam diretamente ligados ao engajamento político esses artistas através de suas inovações musicais e comportamentais impactaram o meio musical brasileiro e procuraram fazer uma crônica social do Brasil à sua maneira.

Em paralelo a esta efervescência cultural, o Brasil vivia os chamados “anos de chumbo” comandado pelos militares no poder desde 1964. Através do aparato repressivo militar o país estava mergulhado no autoritarismo do Estado, que atuava sobre os cidadãos brasileiros por meio da censura, das prisões e torturas, com o silenciamento de opositores ao governo e também um forte simbolismo ligado à permanência de uma tradição genuinamente brasileira, com slogans de “Brasil, ame-o ou deixe-o” e “Pra frente Brasil”. Este aparato repressivo agiu diretamente sobre os artistas em estudo. No caso de Raul Seixas, o músico sofreu prisão, tortura e exílio devido à publicação de seu Gibi-manifesto, que visava a divulgação dos ideais libertários ligado a contracultura da Sociedade Alternativa. Além disso, o aparato de censura determinou o veto de várias de suas canções, consideradas nocivas à sociedade brasileira, ora em termos políticos, ora em termos ligados à moralidade e aos bons costumes.

Os secos & Molhados, por sua vez também sofreram com a censura que pairava sobre a sociedade brasileira nos anos 1970 devido as suas propostas estéticas e performáticas ousadas estarem ligados à androginia, à estética glitter e, sobretudo, pelas características dos integrantes que fugiam dos padrões de masculinidade daquele contexto. A censura atingiu o grupo no que diz respeito às suas performances ao vivo,

aparições na televisão que incomodavam até mesmo certas parcelas da classe artística e da população civil brasileira.

Em inúmeros casos, a população atendeu a convocação do governo e a sociedade civil colaborou com as solicitações de manutenção da ordem, a moralidade e a segurança, itens fundamentais aos militares. Porém, nem todos os brasileiros, mesmo que submetidos a uma constante vigilância e táticas de amedrontamento, consentiram com a política do sistema repressivo em vigor, pois alguns cidadãos se manifestaram com inúmeras críticas ao sistema político brasileiro. Por isso, apesar do cenário repressivo no contexto autoritário, o país passava por uma série de inovações no campo artístico e cultural, engendradas por inúmeros artistas, do cinema, teatro e da música que, através das artes, demonstravam uma postura crítica ao governo através de questionamentos e alertas sob o modo como o país estava sendo guiado. Em consonância ao movimento artístico, os jovens brasileiros se organizavam politicamente para demonstrar suas insatisfações com a repressão. Por meio das artes, os jovens tornaram-se a principal camada social a questionar o modo como o Brasil estava sendo tratado por seus líderes políticos.

Este foi o caso dos artistas em análise nesta pesquisa que através de sua música questionaram diversos aspectos da sociedade e política brasileira, apesar de serem considerado pelos grupos de esquerda e também de direita como jovens alienados à realidade social e política do país, o rock brasileiro através desses artistas questionou e representou diversos aspectos da ordem social daquele momento. Alguns dos pontos discutidos pelos artistas podem ser sintetizados em: a) as inovações comportamentais e a contracultura a partir de músicas como *Metamorfose Ambulante*, *Sociedade Alternativa* e *Medo da Chuva*; b) a questão do autoritarismo, através de canções como *Rondó do Capitão*, *Dentadura Postiça*, *Primavera nos Dentes* e *Mulher Barriguda*, *O Hierofante* por exemplo; c) os problemas econômicos do país, através de *Ouro de Tolo*; d) a crítica a algumas instituições e a ordem estabelecida representadas por *O Patrão Nosso de Cada dia*, *Rockixe* e *Cachorro Urubu*; e) a crítica à censura artística através de *Fala, Toada & Rock & Mambo & Tango & Etc.* e *Não, não digas nada*, por exemplo; f) o questionamento em relação ao cotidiano do povo brasileiro e seus “heróis” através de *S.O.S* e *Super Heróis*.

Para além das temáticas tratadas nas narrativas textuais das canções, Raul Seixas e os Secos & Molhados questionaram padrões também na forma com que compuseram as canções, através de escolhas musicais que representavam o rock com a utilização de

elementos pesados e elétricos em alinhamento com o rock progressivo e psicodélico, mas também com a fusão e utilização de elementos musicais advindos da tradição do samba, MPB, baião e diversos ritmos regionais. A mescla desses elementos, aliados a performances artísticas e a escolhas estéticas altamente inovadoras tornaram as canções desses músicos sucessos no mercado de bens culturais no Brasil.

A crítica musical, por sua vez, recebeu com algumas ressalvas as escolhas estéticas realizadas por Raul Seixas e pelos Secos & Molhados, acusando-os de estrangeirismo e amadorismo. Em diversas comparações com composições da consagrada MPB, as músicas desses artistas eram consideradas pelos críticos como “incoerentes” e “pobres” o que para eles eram resultados de um “despreparo cultural” daqueles jovens músicos. Mas, por outro lado, apesar das ácidas análises no que dizia respeito à qualidade das canções a crítica reconhecia o enorme sucesso e a grande influência que Raul Seixas e os Secos & Molhados conquistaram no mercado cultural brasileiro.

Por se tratar de artistas que buscaram em suas produções culturais uma crítica à sociedade brasileira da década de 1970, não concordamos em enquadrá-los como “alienados” aos problemas sociais e políticos. Apesar de não estarem inseridos nos grupos da esquerda engajada, tanto a banda Secos & Molhados quanto Raul Seixas através de suas inovações musicais e performáticas trouxeram questionamentos e problematizaram a sociedade brasileira da década de 1970. Eles não estavam, portanto, à margem das mais relevantes discussões políticas e sociais do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Fábio. *Imprensa Alternativa: Opinião, Movimento e Em tempo*. In: DE LUCA, Tania Regina. MARTINS, Ana Luiza. (Orgs). **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.
- AGUIAR, Joaquim Alves de. *Panorama da Música Popular Brasileira*. In: SONOSWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge. (Orgs). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A dimensão retórica da historiografia*. In: PINSKY, Carla Bassanesi; LUCA, Tânia Regina. (Orgs). **O historiador e suas fontes**. 1º. Ed. 1º reimpr. São Paulo: Contexto, 2011.
- ALVES, Luciane. **Raul Seixas: o sonho da sociedade alternativa**. São Paulo: Martin Claret, 1993.
- AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário 1968-1978: O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: Edusc, 1999.
- ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- BARROS, José D'Assunção Barros. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: Leach, Edmund et alii. **Anthropos-Homem**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BORGES, Nilson. *A doutrina de Segurança nacional e os governos militares*. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs). *O tempo da ditadura militar- regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. **O Brasil Republicano**. v.4.
- BOSCATO, Luis Alberto de Lima. **Vivendo a sociedade Alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem**. Tese (Doutorado em História) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Moderna, 1990.
- BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. “Entre lutas e protestos: a MPB e o rock nacional no contexto da redemocratização (1975-1985)” In GRINBERG, Lucia; QUADRAT, Samanta; ARAUJO, Maria Paula Nascimento. (Orgs). **50 anos do golpe: debates discentes**. Niterói: PPGHISTÓRIA-UFF, 2016.
- CARMO. Paulo Sergio do. **Culturas da rebeldia: a juventude em questão**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- CAROCHA, Maika Lois. *A censura musical durante o regime militar (1964-1985)*. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 44, p. 189-211, 2006. Editora UFPR.
- CARROCHA, Maika. L. “**Seu medo é o meu sucesso**”: Rita Lee, Raul Seixas e a censura musical durante a ditadura militar brasileira. (Monografia em História). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. UFRJ, 2005.
- CARVALHO, Francismar. **Diálogos**, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 143-165, 2005.

- CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Coimbra: Quarteto, 2001.
- CHACON, Paulo. **O que é rock?** São Paulo: Perspectiva, 1982.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel\ Beltrand Brasil, 1990.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude**. Porto Alegre : Ed. da UFRGS, 2002.
- COSTA, Manuela Areias. Música e História: as interfaces das práticas de bandas de música. **Caminhos da História**, Vassouras, v. 6, n. 2, p.109-120, jul./dez., 2010.
- DARNTON, Robert. **Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. O governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia. **Tempo**. Revista do Departamento de História da UFF, v. 28, p. 123-144, 2010.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964) In: FERREIRA, Jorge. (Org.) **O populismo e sua história: debate e crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- DOSSE, François. A biografia intelectual. In: **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Edusp, 2009.
- DUNN, Christopher. Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n.17, jul-dez.2008.
- FEATHERSTONE, Mike. Cultura de consumo e pós-modernismo. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FERREIRA, Cristina. Imprensa e “Tradição Democrática”: as contradições do golpe civil-militar de 1964 em Blumenau – SC. In: **I Seminário Internacional do Tempo Presente**. Florianópolis: UDESC, 2011.
- FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964: O golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964: In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs). O tempo da ditadura militar- regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. **O Brasil Republicano**. v.3.
- FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.4, p. 29-60, 2004.
- _____, Carlos. **Além do Golpe: Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar** Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs). O tempo da ditadura militar- regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. **O Brasil Republicano**. v.4.

- _____, Carlos. Prezada Censura. **Topoi - Revista de História**, Rio de Janeiro: UFRJ, n. 5, pp. 251-286, set. 2002.
- FONTELES, Bené. **Ney Matogrosso**: Ousar ser. Brasília: Edu-UNB, 2002.
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock na roll**: Uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- GARCIA, Miliandre. “**Ou vocês mudam ou acabam**”: Teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese. (Doutorado em História). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.
- GOODWIN, Ricky. Da independência Musical. In: SILVA, Alberto Ribeiro da. **Sinal Fechado**: música popular brasileira sob censura 1937/45. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.
- GOHL, Jefferson William. **Esse tal de Roque Enrow!** A trajetória de Rita Lee de *outsider* ao *mainstream* (1967-1985). Doutorado em História. 2014. Universidade de Brasília.
- GOMES, Angela de Castro. O populismo e a s Ciências Sociais no Brasil: Notas sobre a trajetória de um conceito. In: FERREIRA, Jorge. (Org.) **O populismo e sua história**: debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- GREEN, James. O grupo somos, a esquerda e a resistência à ditadura. In: GREEN, James; QUINALHA, James (orgs.). **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EduFSCar, 2014.
- HEREDIA, Riquino Cecília. **Caneta e a tesoura**: dinâmica e vicissitudes da censura musical no regime militar. Dissertação. (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2015.
- HERMETO, Miriam. A dramaturgia buarqueana e a censura dos anos 1970: dois movimentos de uma trajetória que se fez entre estratégias e táticas. In: ABREU, Luciano Aronne de; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Org.). **Autoritarismo e cultura política**. 1ed. Porto Alegre/Rio de Janeiro: EDIPUCRS/FGV, 2013.
- HOBBSBAWM, Eric. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____. Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Impressões de viagens: CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970). São Paulo: Brasiliense, 1981.
- KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guardas**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. 2001. Tese (Doutorado) Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Unicamp. Campinas, 2011.
- _____, Beatriz. Pelo viés da colaboração: A imprensa no pós -1964 sob outro prisma: **Projeto História**, São Paulo, n. 35, p. 27-38, dez. 2007.
- LEVI, Giovanni Usos da biografia. FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. (Orgs.) **Usos e abusos da história oral**. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- LEVILLAIN, Philippe. Os protagonistas: da biografia. In: RÉMOND, René. (Org.) **Por uma história política**. 2 Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

- LIMA, Judson, Gonçalves de. **Não é música é canção**. Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP Franca. 06 a 10 de setembro de 2010.
- LUCA, Tania R. de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org). **Fontes Históricas** 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- MACHADO, Divaldo C. BORGES, Dulcina T.B. Tropicália o olhar do Pasquim. **Revista da Católica**, Uberlândia, v. 1, n. 1, pp. 135-146, 2009.
- MACHADO, Regina. **A voz na canção popular brasileira**: um estudo sobre a vanguarda paulista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.p.24.
- MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60**. São Paulo: L&PM, 1987.
- MARTINS FILHO, José Roberto. **A rebelião estudantil**: México, França e Brasil. Campinas: Mercado das letras, 1996.
- MELLO. Zuza, Homem. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34. 2003.
- MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução**: uma história cultural do rock 1965- 1969. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MICELI, Sérgio. O papel do político dos meios de comunicação de massa. In: SOSNOWSKI, Saúl; SCHWARTZ, Jorge. (Orgs.) **Brasil**: O trânsito da memória. São Paulo: Edusp,1994.
- MORAES, J.G. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.20, n.39, 2000.
- MOTA, Marcia. História Memória e Tempo Presente. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- _____, Marcos. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). **Humania del Sur**. Ano 9, nº16. Enero- Junio, 2014.
- _____, Marcos. **Coração Civil**: Arte, resistência e Lutas durante o Regime Militar Brasileiro (1964-1980). 2011. Tese (Livro de Graduação) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2011.
- _____, Marcos. MPB:a trilha sonora da abertura política (1975-1982). **Estudos Avançados**. N.24, 2010.
- _____, Marcos. A música popular em 1968. In: FICO, Carlos; ARAUJO, Maria Paula. (Orgs.) **1968**: 40 anos depois história e memória. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- _____. Marcos História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas** (org.). 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- _____, Marcos. **Cultura Brasileira**: utopia e massificação (1950-1980) 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- _____, Marcos. **História e Música**: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica. 2002.

- _____. Marcos. **Seguindo a Canção.** : engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969) São Paulo : Annablume : FAPESP, 2001.
- _____. Marcos; VILLAÇA, Mariana M. Tropicalismo as relíquias do Brasil em debate. **Revista brasileira de História.** vol. 18 n. 35 São Paulo, 1998.
- NETO, José Rada. **As aventuras de Raul Seixas no campo musical:** trajetória artística e relações com a indústria fonográfica. (1967-1974). Dissertação. Mestrado em Sociologia Política. Centro de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.
- NORA, Pierre. Entre Memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História.** São Paulo, nº 10, dezembro de 1993.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2012.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira:** cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural.** 2. ed. Belo Horizonte : Autêntica, 2004.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos,** Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.
- PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O milagre brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). O tempo da ditadura militar- regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. **O Brasil Republicano.** v.4.
- PROST, Antoine. Transições e interferências. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard. (Orgs) **História da Vida privada:** Da Primeira Guerra aos nossos dias. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- QUEIROZ, Flávio de Araújo. **Secos & Molhados:** transgressão e contravenção. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, 2004.
- RAMOS, Eliana B. Anos 60 e 70: Brasil, juventude e rock. **Revista Ágora,** Vitória, n.10, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.
- RIDENTI, M. S. 1968: rebeliões e utopias. In: Reis Filho, Daniel A.; Ferreira, Jorge (Orgs.). **O século XX** vol. 3. O tempo das dúvidas, do declínio das utopias às globalizações. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHEDO, Aline do Carmo. **Os filhos da revolução:** a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980. Dissertação (mestrado) Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2011.
- RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos Fatais:** design, música e Tropicalismo. Novas Ideias: Rio de Janeiro, 2007.

- RODRIGUES, Jorge Caê. **Impressões de Identidade**: um olhar sobre a imprensa gay no Brasil. Niterói: EduFF, 2010.
- ROLEMBERG, Denise; VIZ QUADRAT, Samantha. (Orgs.) **A construção social dos regimes autoritários**: legitimidade, censura e consentimento no século XX Brasil e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- ROLLEMBERG, Denise. Exílio: Refazendo identidades. **Revista da Associação Brasileira de História Oral**. nº 2. Rio de Janeiro, jun. 1999.
- ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.
- SAGGIORATO, Alexandre. **Anos de chumbo**: rock e repressão durante o AI-5. Dissertação (Mestrado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo. 2008.
- SANTOS, Paulo. **Raul Seixas a mosca na sopa da ditadura militar**: censura, tortura e exílio (1973-1974) Dissertação. (Mestrado em Sociologia política) Pontífica Universidade Católica de São Paulo, 2007.
- SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- SEIXAS, Raul. **O baú do Raul**. SEIXAS, Kika; SOUZA, Tarik. (Orgs.). São Paulo: Globo, 1992.
- SILVA, Natanael de Freitas. Ditadura Civil-militar no Brasil e a ordem de gênero: masculinidades e feminilidades vigiadas. **Mosaico**. Vol. 7 n.11, 2016.
- SILVA, Natanael de Freitas. Masculinidades Hierarquizadas: entre o “gay macho” e a “bicha louca”, performances de gênero nos anos 1970. **Contemporâneos**: Revista de artes e humanidades. n. 14 mai-out. 2016.
- SILVA, Kristoff. “Cais”: uma análise ancorada na Semiótica da Canção. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, n.2, jul-dez 2012.
- SOUZA, Isaac Soares de. **Dossiê Raul Seixas**. São Paulo: Universo dos Livros, 2011.
- SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de. **Eu devia estar contente**: a trajetória de Raul Santos Seixas. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2011.
- SOUZA, Isaac Soares de. **Dossiê Raul Seixas**. São Paulo: Universo dos Livros, 2011.
- STROUD, Sean. O estado como mediador cultural: o projeto Pixinguinha. In: EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane. (Orgs.) **Arte e Política no Brasil**: Modernidades. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. São Paulo: AnnaBlume, 1997.
- TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994.
- TEIXEIRA DA SILVA, F.C. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.) O tempo da ditadura militar- regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. **O Brasil Republicano**. v.4.
- VAZ, Denise. Pires. **Ney Matogrosso**: um cara meio estranho. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WORMS, Luciana Salles & COSTA, Wellington Borges. **Brasil século XX**: ao pé da letra da canção popular. Curitiba: Nova Didática, 2002.

ZAN, José Roberto. Secos & Molhados: metáfora ambivalência performance. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 7-27, jul.-dez. 2013.

FONTES

DISCOS

Krig-há, Bandolo! (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips, 1973.

Secos & Molhados (LP). Secos & Molhados. São Paulo, Continental, 1973.

Secos & Molhados (LP). Secos & Molhados. São Paulo, Continental, 1974.

Gita (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips, 1974.

O Rebu (LP). Vários Artistas. Rio de Janeiro: Som Livre, 1974.

Novo Aeon (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips, 1975.

AUDIOVISUAIS

Videoclipe *Gita* - Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=IaZhYTk36mc>> Acesso: 20/12/2016.

Videoclipe *Sociedade Alternativa* - Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=W-QEVz9YP-w>> Acesso: 20/12/2016.

Videoclipe *O trem das sete* - Disponível em:

< <https://www.youtube.com/watch?v=ul3IqAZBvmA>> Acesso: 03/10/2017.

Videoclipe *Flores Astrais* - Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=MZYg1aGxOWA>> Acesso em 11/11/2017.

Videoclipe *Tercer Mundo* – Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=MhVTTTbPQ2E>> Acesso em: 11/11/2017.

Audiovisual *O Vira* - Disponível em: <

<https://www.youtube.com/watch?v=vDvjecJOpa4>>. Acesso em: 01/12/2017.

Audiovisual *Sangue Latino* - Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-zLicyzaH5A>>. Acesso em: 01/12/2017.

JORNAIS

BAHIANA, Ana Maria. A perturbadora ascensão dos Secos e Molhados. **Opinião**, 21 de janeiro de 1974.

- BAHIANA, Ana Maria. Secos e Molhados: Chamando a atenção. **Opinião**. 03 de dezembro de 1973.
- BAHIANA, Ana Maria. As confusões de Raul Seixas. **Opinião**. Edição 95.
- SILVA, Walter. Secos e Molhados. **Folha de São Paulo**. 30 de novembro de 1973.
- GITA. **Folha de São Paulo**. 02 de setembro de 1974.
- GOUVEA, Carlos A. Contemplados com o troféu de 74. **Folha de São Paulo**. 11 de dezembro de 1974.
- O jogo aberto de Raul Seixas. **Jornal do Brasil**. 04 de janeiro de 1978.
- PINTO, José Neumann. Recado a Raul Seixas. **Folha de São Paulo**, 07 de junho de 1973.
- PINTO, José Neumann. As boas intenções de Raul Seixas. **Folha de São Paulo**, 25 de julho de 1973.
- Os 100 maiores discos da Música Brasileira. **Rolling Stone Brasil**, outubro de 2007, edição nº 13.

SITES

<<https://www.ael.ifch.unicamp.br/>>

<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI04874>

< <http://paulocoelho.com/foundation/sociedade-alternativa.php>>

<<http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/depoim06.html>.>

<<http://sian.an.gov.br>.>